



Vol. 5 No. 1 (2020)

**Scritture di immagini. Arti verbovisuali,
dal secondo Novecento a oggi | Avanguardia,
neoavanguardia, comunicazione di massa**

Image Writing. Verbo-Visual Arts from the Late
Twentieth Century to Today | Avant-Garde,
Neo-Avant-Garde, Mass Communication

a cura di | *edited by*

Giorgio Zanchetti, Maria Elena Minuto, Alessandra Acocella

piano b è una rivista online che vuole dare maggiore visibilità alle riflessioni critiche sui linguaggi delle arti del presente e sul sistema che ne caratterizza le dinamiche, sempre più complesse e globali | *is a new online journal created to give greater recognition to critical reflections on contemporary art languages and to the system that characterizes its increasingly complex and global dynamics.*

piano b nasce dall'incontro di docenti di varie università italiane coinvolti, da prospettive diverse, nello studio e nelle ricerche sull'arte contemporanea, con apertura a contributi transdisciplinari di critica e teoria dell'immagine, estetica, studi di genere, pratiche d'allestimento e museografia, cinema, design, architettura | *begins with the coming together of professors from various Italian Universities involved in the study and research on contemporary art from different perspectives, and open to transdisciplinary contributions on criticism, image theory, aesthetics, gender studies, exhibition display and museum studies, cinema, design, and architecture.*

piano b intende creare spazi di dialogo e di scrittura per gli studi sull'arte contemporanea intorno ai temi più dibattuti a livello scientifico e accademico, con un respiro ampio e uno sguardo lontano | *aims to create a dialogue and new writing spaces for the studies on contemporary art concerning the most debated topics in both scientific and academic fields, with broad thought and looking towards future developments.*

piano b è una rivista che si è data regole di assicurazione di qualità tramite una struttura direttiva e un comitato scientifico internazionale, un sistema di double blind peer review e un codice etico secondo le linee guida del COPE | *is a journal that has set rules for quality assurance through an International Scientific Committee and Executive Board, with a double-blind peer review process and a code of ethics that follows the COPE's Best Practice Guidelines for Journal Editors.*

<https://pianob.unibo.it/>

Direttori scientifici | *Scientific Editors*:

Claudio MARRA, Università di Bologna

Claudio ZAMBIANCHI, Università "La Sapienza" di Roma.

Direttore responsabile | *Editor in Chief*:

Roberto PINTO, Università di Bologna.

Comitato scientifico | *Scientific Committee*: Georges DIDI-HUBERMAN, École des hautes études en sciences sociales – Paris; Philippe DUBOIS, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III; Romy GOLAN, CUNY Graduate Center – New York; Barbara PEZZINI, University of Manchester; Antonio SOMAINI, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III.

Comitato di direzione | *Executive Board*: Stefano CHIODI, Università Roma Tre; Michele DANTINI, Università del Piemonte Orientale; Emanuela DE CECCO, Libera Università di Bolzano; Alessandro DEL PUPPO, Università di Udine; Elio GRAZIOLI, Università degli Studi di Bergamo; Federica MUZZARELLI, Università di Bologna; Andrea PINOTTI, Università degli Studi di Milano; Ilaria SCHIAFFINI, Università "La Sapienza" di Roma; Francesco TEDESCHI, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; Giorgio ZANCHETTI, Università degli Studi di Milano; Stefania ZULIANI, Università di Salerno.

Responsabili di redazione | *Managing Editors*: Pasquale FAMELI, Università di Bologna; Chiara POMPA, Università di Bologna. **Comitato di redazione | *Editorial Staff*:** Federica CAVALETTI, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; Simone CIGLIA, Università "La Sapienza" di Roma; Pietro CONTE, Universidade de Lisboa; Maria Giovanna MANCINI; Università degli Studi di Salerno; Silvano MANGANARO, Accademia di Belle Arti de L'Aquila; Giacomo MERCURIALI, Università degli Studi di Milano; Alessandra OLIVARES, Università "La Sapienza" di Roma; Raffaella PERNA, Università "La Sapienza" di Roma; Francesco Maria SPAMPINATO, Università di Bologna; Federica STEVANIN, Università degli Studi di Padova; Carlotta SYLOS CALÒ, Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

piano b. Arti e culture vive – ISSN 2531-9876

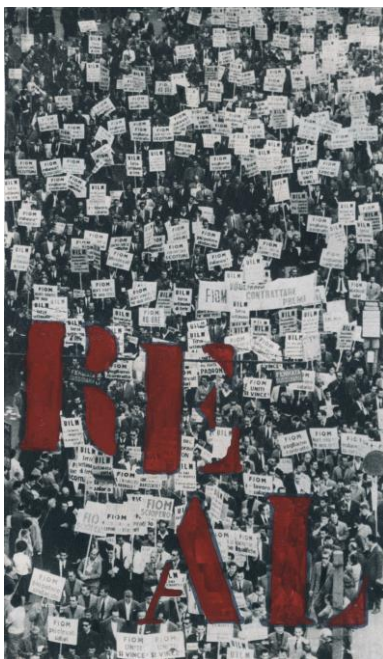
Registrazione presso il Tribunale di Bologna n.8401 del 23/11/2015

Dipartimento delle Arti – Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

INDICE | TABLE OF CONTENTS

Alessandra Acocella Università degli Studi di Firenze	
Maria Elena Minuto Université de Liège; KU Leuven	
Giorgio Zanchetti Università degli Studi di Milano	
Editoriale <i>Editorial</i>	I-IV
Caterina Caputo Università degli Studi di Firenze	
«Moi, je reste, en 1960, fièrement surréaliste». <i>E.L.T. Mesens: dalla ricerca dada-surrealista alle sperimentazioni verbovisuali degli anni Sessanta</i>	1-22
Dalila Colucci Harvard University	
<i>Stelio Maria Martini, 'Schemi', and the Po(i)etics of Collage</i>	23-50
Davide Colombo Università degli Studi di Milano	
'Neurosentimental' di <i>Stelio Maria Martini: tornare ai fondamenti del collage</i>	51-84
Pasquale Fameli Università di Bologna	
<i>L'avanguardia presa in parola. Caruso, Martini e il riscatto futurista della materia</i>	85-107
Marco Rinaldi Accademia di Belle Arti di Roma	
'Schrift und Bild': <i>fonti e prospettive della verbovisualità in una mostra dimenticata degli anni Sessanta</i>	108-131
Chiara Portesine Scuola Normale Superiore di Pisa	
<i>La «funzione-Baruchello» nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritture, tra sintassi disegnativa e statuto del personaggio</i>	132-160
Livio Belloï – Michel Delville Université de Liège	
<i>Le livre d'artiste saisi par la bande dessinée. Entrecroisements, détournements</i>	161-184

Scritture di immagini. Arti verbovisuali, dal secondo Novecento a oggi | Avanguardia, neoavanguardia, comunicazione di massa



Sarenco, *Real*, 1976

«I limiti del mio linguaggio costituiscono i limiti del mio mondo».
Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921

«Ogni parola, in quanto tale, è una generalizzazione».
Lev S. Vygotsky, *Pensiero e linguaggio*, 1934

Fonte di un inesauribile e controverso dibattito, il rapporto tra parola e immagine rimane al centro della riflessione teorica ed estetica contemporanea. Il film-installazione *Finding Chopin* (2005-2018) dell'artista Tris Vonna-Michell, tributo al grande poeta e performer francese Henri Chopin, i libri d'artista *Counter / Weight* (Beaulieu, 2018) e *Alphabetized Bible* (Auerbach, 2006), le cui sperimentazioni tipografiche affondano le radici nelle esperienze formali della poesia concreta e

visuale degli anni Cinquanta e Sessanta e il ricercato dialogo tra scrittura e disegno di Gianfranco Baruchello e Michele Mari (*Dreams*, 2017), sono solo alcuni esempi significativi del fervido incontro tra arti verbali e figurative del XXI secolo. I libri *Radium of the Word. A Poetics of Materiality* (Dworkin, 2020) e *Women in Concrete Poetry, 1959-1979* (Balgiu; de la Torre, 2020), il ciclo di esposizioni *Poésie balistique* (La Verrière, Bruxelles, 2016-2019), la mostra *Intermedia* (Museion, Bolzano e Mart, Rovereto, 2019-2020) e il progetto editoriale *Meta* (Fondation d'Entreprise Richard / Art-Agenda, 2019) – per citare solo alcune occasioni dell'ultimo anno – mettono a fuoco la complessità di questo contesto culturale quanto mai vario e ricco di scambi tra ricerca poetica e visiva che ha attraversato il Novecento per giungere fino a oggi.

Eversive e dissacranti, le avanguardie storiche ci hanno posto davanti a pezzi di frasi, parole e lettere inserite all'interno di assemblaggi di detriti urbani, montate insieme a ritagli di giornale e fotografie o accostate a *objets trouvés*. A circa cinquant'anni di distanza le neoavanguardie, dopo aver assimilato e riletto criticamente l'esperienza del collage e assemblage di segni, parole e oggetti, hanno portato avanti la ricerca e l'esercizio verbivocovisuale, celebrando ancora una volta la natura visiva della parola, la sua capacità di figurare nello spazio al di là del solo significare.

Muovendosi lungo i confini – e talvolta impiegando gli strumenti espressivi della neoavanguardia poetico-visuale – Fluxus ha trovato nel linguaggio lo strumento critico e intermediale con cui ripensare al significato e al ruolo dell'arte nella società, Azimuth e il Gruppo Zero il mezzo con cui creare una Zero-Zone libera da ogni residuo informale e neo-espressionista, gli artisti concettuali la dimensione in cui far coincidere tautologicamente il pensiero sull'arte con l'arte stessa.

Dove i poeti concreti hanno lavorato sul corpo e sugli elementi costitutivi della scrittura, sulle sue condizioni fisiche e strutturali, realizzando meccano-poesie da montare e smontare, gli esponenti della poesia visuale internazionale hanno sperimentato relazioni intersemiotiche, introducendo nel corpo poetico nuove tensioni politiche e sociali attraverso l'utilizzo d'immagini fotografiche e di elementi iconografici prelevati dalla cultura di massa.

Si tratta di un panorama estremamente vario e complesso, all'interno del quale si possono ricondurre ricerche molto distanti tra loro – dalla distillazione alchemica di Emilio Villa, Mario Diacono, Luciano Caruso, alle indagini analitiche, linguistiche e antropologico-culturali di Martino e Anna Oberto, Ugo Carrega, Vincenzo Ferrari, Luca Patella, alle incursioni della parola nelle opere dei "poveristi" italiani, nelle azioni di Joseph Beuys, Ketty La Rocca, Vito Acconci, Bruce Nauman, nelle operazioni di Gianni Bertini, Piero Manzoni, Vincenzo Agnetti, Luciano Fabro, Giulio

Paolini, Alighiero Boetti o nei lavori di una serie d'artiste, da Maria Lai a Louise Bourgeois, da Irma Blank a Amelia Etlinger, da Annette Messager a Mona Hatoum, da Rosemarie Trockel a Ghada Amer –, che hanno trovato nella tensione tra verbale e figurale, uno dei mezzi espressivi con cui disegnare le proprie immagini e memorie personali.

Questo numero di “piano b” – suddiviso in due volumi, il secondo dei quali uscirà a marzo 2021, a motivo del numero, della qualità e dell’impegno degli articoli raccolti – affronta il tema dell’interazione tra cultura letteraria e visuale nel secondo Novecento facendo riferimento alla varietà dei mezzi e dei supporti espressivi attraverso cui essa si è manifestata. *Scritture di immagini* presenta una scelta di nuovi contributi storico-critici che offrono un’ampia campionatura delle complesse declinazioni e molteplici ramificazioni della sperimentazione verbovisiva, esaminando opere poetico-visuali, progetti esoditoriali ed esposizioni seminali rimasti almeno in parte ai margini rispetto alle principali linee d’indagine della storiografia recente.

In questo primo volume alcuni aspetti del discusso rapporto tra avanguardia, neoavanguardia e linguaggi di comunicazione di massa vengono riletti in una prospettiva storica, critica ed estetica, approfondendo le ricerche di alcuni protagonisti dell’arte verbovisuale italiana e internazionale, casi emblematici di mostre, libri d’artista ed edizioni critiche consacrate all’incontro tra testo e immagine.

Caterina Caputo (Università degli Studi di Firenze) si occupa della presenza della parola nei *collages verbaux* di E.L.T. Mesens, ricostruendo anche i suoi rapporti, negli anni Cinquanta e Sessanta, con i Nucleari italiani e con le gallerie del Cavalino e del Naviglio. I fondamentali libri d’artista *Schemi* (Documento-Sud, Napoli, 1962) e *Neurosentimental* (Continuum, Napoli, 1974) di Stelio Maria Martini sono oggetto di due approfondite analisi, nei contributi di Dalila Colucci (Harvard University) e Davide Colombo (Università degli Studi di Milano); mentre Pasquale Fameli (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna) identifica nelle edizioni e negli studi dedicati da Luciano Caruso e dallo stesso Martini alle sperimentazioni e alla teoria del paroliberismo futurista un momento fondamentale per lo sviluppo del lavoro e della concezione di avanguardia dei due artisti napoletani. Marco Rinaldi (Accademia di Belle Arti di Roma) prende in esame la mostra *Schrift und Bild* ideata nel 1963 da Dietrich Mahlow per lo Stedelijk Museum di Amsterdam e la Staatliche Kunsthalle di Baden-Baden. Lo scambio dialettico, su un piano paritetico e non subordinato, del «lavoro antologico-visivo-letterario-progettante-attivo» di Gianfranco Baruchello con la neoavanguardia letteraria degli anni Sessanta è al centro del contributo di Chiara Portesine (Scuola Normale Su-

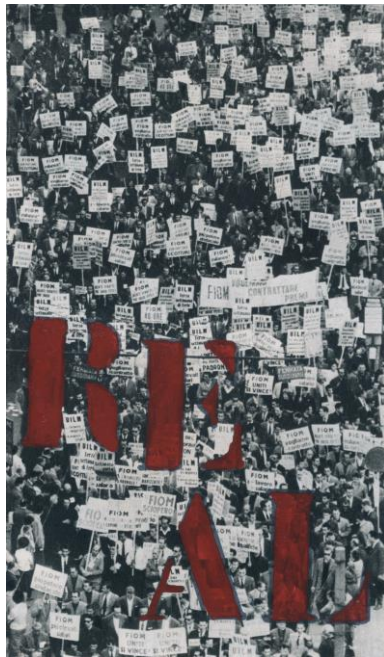
periore di Pisa). Livio Belloï e Michel Delville (Université de Liège) rileggono, infine, il labirintico libro-opera *A Humument* (1966-2016) di Tom Phillips attraverso i rapporti, parodistici e poetici, con il linguaggio popolare del fumetto.

ALESSANDRA ACOCELLA (Università degli Studi di Firenze)

MARIA ELENA MINUTO (Université de Liège, KU Leuven)

GIORGIO ZANCHETTI (Università degli Studi di Milano)

Image Writing. Verbo-Visual Arts from the Late Twentieth Century to Today | Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Mass Communication



Sarenco, *Real*, 1976

“The limits of my language mean the limits of my world.”

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921

“Every word is a generalization.”

Lev S. Vygotsky, *Thought and Language*, 1934

The relation between word and image is a source of endless and controversial debate, and is at the core of contemporary theoretical and aesthetic reflection. To give just a few significant examples of the lively encounter between the verbal and visual arts in the twenty-first century we can mention Tris Vonna-Michell's film-installation *Finding Chopin* (2005–2018), a tribute to the great French poet and performer Henri Chopin; the artists' books *Counter / Weight* (Beaulieu, 2018)

and *Alphabetized Bible* (Auerbach, 2006), where the typographic experiments are rooted in the formal experiences of the Concrete and Visual Poetry of the 1950s and 60s; and the refined dialogue between writing and drawing in Gianfranco Baruchello and Michele Mari's *Dreams* (2017). Over the last years, a range of initiatives have brought into focus the complexity of this extremely varied cultural context that showcases the fertile exchange between poetic and visual research, stretching from the twentieth century to the present day. These include the books *Radium of the Word. A Poetics of Materiality* (Dworkin, 2020) and *Women in Concrete Poetry, 1959–1979* (Balgiu; de la Torre, 2020); the exhibition cycle *Poésie balistique* (La Verrière, Brussels, 2016–2019); the exhibition *Intermedia* (Museion, Bolzano and Mart, Rovereto, 2019–2020); and the editorial project *Meta* (Fondation d'Entreprise Richard / Art-Agenda, 2019).

The subversive and desecrating experiments of the historic avant-gardes set before us snippets of phrases, words and letters inserted on assemblages of urban debris, mounted alongside newspaper clippings and photographs or juxtaposed with *objets trouvés*. About fifty years later, the neo-avant-gardes assimilated and critically reinterpreted the experience of collage, montage and the assemblage of signs, words and objects. On this basis they continued to foster verbivocovisual research and practice, once again celebrating the visual nature of the word, its ability to figure in space beyond mere significance.

Fluxus, moving along the confines—and sometimes employing the expressive tools of neo-avant-garde visual poetics—found in language a critical and inter-media device for reconceiving the meaning and role of art in society. Azimuth and the Zero Group used it as a radical means to create a Zero-Zone free from any informal and neo-expressionist residue. The conceptual artists interpreted language as a dimension in which reflection on art could tautologically coincide with art itself.

Concrete poets worked on the physical presence of language and its structural elements, creating mechano-poems to be assembled and disassembled. The exponents of international visual poetry instead experimented with intersemiotic relationships, introducing new social and political tensions into the poetic body using photos and iconographic elements drawn from mass media culture.

This is an extremely varied and complex panorama comprising researches that are highly differentiated from each other. They include, for instance, the alchemical distillation of Emilio Villa, Mario Diacono and Luciano Caruso, but also the analytical, linguistic and anthropological-cultural investigations of Martino and Anna Oberto, Ugo Carrega, Vincenzo Ferrari, and Luca Patella. Then there are the incursions of the word into the works of the Italian exponents of Arte Povera, in

the actions of Joseph Beuys, Ketty La Rocca, Vito Acconci, and Bruce Nauman, and in the operations of Gianni Bertini, Piero Manzoni, Vincenzo Agnetti, Luciano Fabro, Giulio Paolini, and Alighiero Boetti. Or, again in the works of a series of artists including Maria Lai, Louise Bourgeois, Irma Blank, Amelia Etlinger, Annette Messager, Mona Hatoum, Rosemarie Trocke and Ghada Amer, who found in the tension between verbality and textuality a means of expression to shape their own images and personal memories.

Due to the number, quality and engagement of the essays collected, this special issue of "piano b." is divided into two parts, the second of which will be published in March 2021. It focuses on the interaction between literary and visual culture in the late twentieth century, exploring the variety of supports and expressive media through which it became manifest. *Image Writing* presents a selection of historical and critical contributions addressing a broad range of the complex manifestations and multiple ramifications of verbo-visual experimentation. The publication examines intermedia works, independent publishing initiatives, and seminal exhibitions that have, at least partially, been left on the sidelines by the main lines of investigation of recent historiography.

In this first volume, several aspects of the debated relations between avant-garde, neo-avant-garde and the languages of mass communication are reinterpreted in a historical, critical, and aesthetic perspective. This offers further insight into some of the leading exponents of Italian and international verbo-visual poetry, as well as emblematic exhibitions, artists' books and critical anthologies devoted to the encounter between text and image.

Caterina Caputo (Università degli Studi di Firenze) investigates the presence of the word in the *collages verbaux* of E.L.T. Mesens, reconstructing his relationships with the Italian Nucleari and the Cavallino and Naviglio galleries in the 1950s and 60s. Stelio Maria Martini's seminal artist's books *Schemi* (Documento-Sud, Naples, 1962) and *Neurosentimental* (Continuum, Naples, 1974) are the subject of two in-depth analyses in the essays of Dalila Colucci (Harvard University) and Davide Colombo (Università degli Studi di Milano). Pasquale Fameli (Università di Bologna) identifies the theoretical writings and studies of Luciano Caruso and Martini himself on the Futurist "Parole in Libertà" (Words in Freedom) as a key moment in the evolution of the avant-garde conceptualization and practice of the two Neapolitan artists. Marco Rinaldi (Accademia di Belle Arti di Roma) explores the outstanding exhibition *Schrift und Bild*, conceived by Dietrich Mahlow in 1963 for the Stedelijk Museum of Amsterdam and the Staatliche Kunsthalle of Baden-Baden. The subject of the contribution by Chiara Portesine (Scuola Normale Superiore, Pisa) is the dialectic exchange, on an equal and not subordinate level, of

Gianfranco Baruchello's "anthological-visual-literary-conceptualizing-activating work" with the literary neo-avant-garde of the Sixties. Finally, Livio Belloi and Michel Delville (Université de Liège) reinterpret Tom Phillips's labyrinthine artist's book *A Humument* (1966–2016) through its parodistic and poetic relations with the popular language of the comic strip.

ALESSANDRA ACOCELLA (Università degli Studi di Firenze)

MARIA ELENA MINUTO (Université de Liège, KU Leuven)

GIORGIO ZANCHETTI (Università degli Studi di Milano)

«Moi, je reste, en 1960, fièrement surréaliste». E.L.T. Mesens: dalla ricerca dada-surrealista alle sperimentazioni verbovisuali degli anni Sessanta

CATERINA CAPUTO

«Io rimango, nel 1960, fieramente surrealista»¹: con queste parole l'artista, poeta, collezionista e gallerista belga Édouard Léon Théodore Mesens (Bruxelles 1903-1971)² esordiva in una lettera indirizzata al collega inglese Roland Penrose, con il quale, dal 1938 al 1950, aveva diretto a Londra la galleria surrealista London Gallery³. Questa presa di posizione, intrisa, in realtà, di forte sapore polemico nei confronti di chi, come Penrose, nel secondo dopoguerra aveva avviato collaborazioni con alcuni dei più autorevoli organi istituzionali britannici⁴, può essere pienamente compresa solo se letta alla luce dell'attività artistica che Mesens, dopo una lunga pausa, aveva intrapreso nuovamente a partire dai primi anni Cinquanta, sotto l'egida di una rinnovata spinta creativa. Tale produzione ha però radici lontane, che risalgono alle ricerche avviate dall'artista a metà degli anni Venti, quando a Bruxelles, poco più che ventenne, aveva aderito al gruppo surrealista belga costituito da Paul

¹ Lettera di E.L.T. Mesens a Roland Penrose, 27 luglio 1960 (E.L.T. Mesens Papers, Getty Research Institute; d'ora in avanti GRI). Se non diversamente specificato le traduzioni sono dell'autrice. Il presente articolo è parte di una più ampia ricerca in corso sulla figura di E.L.T. Mesens nel secondo dopoguerra (Jacqueline Nonkels Fonds / King Baudouin Foundation, Bruxelles).

² Sulle vicende biografiche di E.L.T. Mesens cfr. Geurts-Krauss, C. (1998).

³ La London Gallery era uno spazio espositivo preesistente dedicato all'arte modernista e alle avanguardie internazionali, fondato nell'ottobre del 1936 da Noël Norton e sua cugina Marguerita Strettell. Nell'aprile del 1938 la galleria passò sotto la nuova direzione di E.L.T. Mesens e Roland Penrose, entrambi attivi membri del movimento surrealista, che insieme trasformarono questo spazio espositivo nel quartier generale del gruppo surrealista inglese. Per ulteriori approfondimenti relativi alla London Gallery cfr. Caputo, C. (2018).

⁴ Roland Penrose, nel 1960, aveva organizzato alla Tate Gallery di Londra una grande retrospettiva su Picasso destando non poche critiche da parte del collega Mesens.

Nougé, Marcel Lacomte e Camille Goemans intorno alla rivista "Correspondance"⁵.

I collages dada-surrealisti degli anni tra le due guerre

L'avvicinamento di Mesens al mondo dell'arte aveva avuto inizio dopo un primo avvio alla carriera di musicista, quando a soli sedici anni, tramite il pittore fiammingo Karel Maes, era entrato in contatto con i movimenti d'avanguardia e fu introdotto nei più progressisti circoli artistici di Bruxelles, dove conobbe Theo van Doesburg e René Magritte. Dopo le prime frequentazioni nel *milieu* dei *constructeurs néo-plasticistes*⁶, Mesens si avvicinò al dadaismo, trovando in questa poetica la spinta sovversiva conaturata al suo temperamento⁷. Fu in tale contesto che approfondì il collage quale medium di rottura plastica e narrativa: una tecnica, a suo parere, "anti-artistica" per antonomasia⁸. In questi anni ammirò le opere di Kurt Schwitters e Max Ernst, i quali stavano sperimentando il collage di ascendenza cubista alla luce di nuovi paradigmi⁹: come strumento materico di costruzione di un nuovo ordine plastico nel caso di Schwitters; come "subversion mentale"¹⁰ scaturita dall'opposizione di elementi tratti dal quotidiano in Ernst¹¹.

⁵ Sul movimento surrealista in Belgio cfr. Vovelle, J. (1972); Mariën, M. (1979); Weisgerber, J. (1991); Canonne, X. (2015); Allmer, P., Van Gelder, H. (a cura di) (2007); Aubert, N., Fraiture, P.P., McGuinness, P. (a cura di) (2007).

⁶ Karel Maes e Theo van Doesburg, insieme a Hans Richter, El Lisickij e Max Burchartz, furono tra i firmatari del manifesto *I.C., Union International des Constructeurs Néo-plasticistes*, pubblicato nella rivista "De Stijl"; cfr. "De Stijl" (1922).

⁷ Riguardo l'influenza che il dadaismo ebbe sull'iniziale produzione artistica di Mesens cfr. Matheson, N. (2005).

⁸ E.L.T. Mesens, *Petit panorama de la peinture surréaliste*, foglio manoscritto non datato, ma post 1954 (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

⁹ Su Max Ernst e il collage cfr. Spies, W. (2019); su Kurt Schwitters cfr. Nigro, A. (2007a), e Dietrich, D. (1993).

¹⁰ E.L.T. Mesens, *Petit panorama de la peinture surréaliste*, foglio manoscritto non datato, ma post 1954 (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

¹¹ «Max Ernst in his collages, on the contrary [ai cubisti] is only concerned in a very minor sense with plastic construction. He plunges us straight into drama by opposing elements from our everyday world in an irritating fashion, violating the customary forms of thought, logic and morality»; testo dattiloscritto della conferenza *The Importance of Collages* tenuta da Mesens all'Institute of Contemporary Art di Londra il 21 ottobre 1954, in occasione della mostra *Collages and Objects*, curata da Lawrence Alloway (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

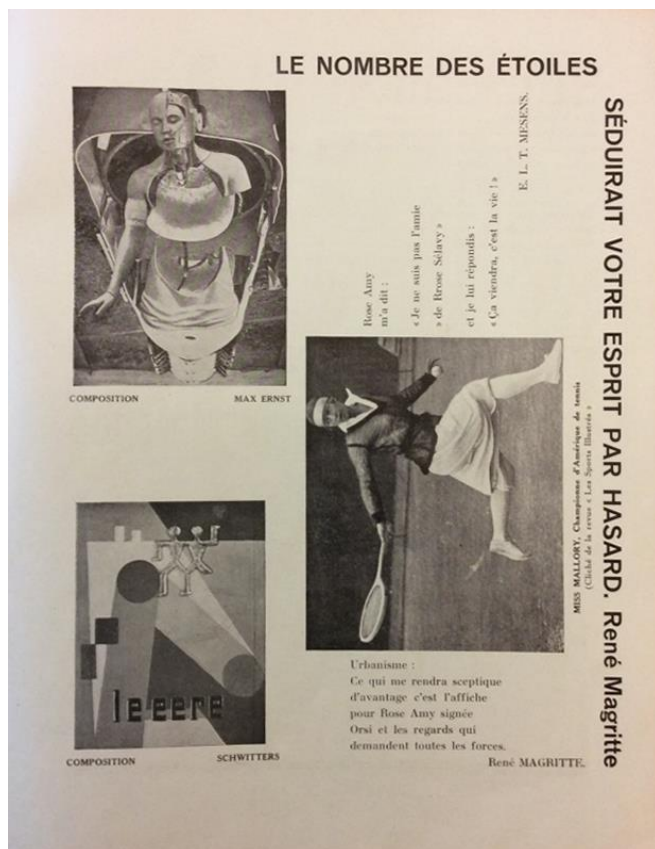


Fig. 1 – “Œsophage”, no. 1, 1925, n.n.

La militanza dadaista da un lato, e i contatti con il costruttivismo belga dall'altro¹², condussero il giovane Mesens a volgersi al mondo dell'editoria, tant'è che a soli ventidue anni, con l'ausilio di René Magritte, fondò la rivista “Œsophage”, edita in un unico numero nel marzo del 1925. In linea con le coeve ricerche avanguardiste, su “Œsophage”, il duo Mesens-Magritte attuò le prime sperimentazioni riguardanti l'arbitrarietà dei segni verbali e iconici attraverso l'accostamento di testi e immagini, con il fine di mettere in discussione i canoni estetici e artistici convenzionali. Nelle pagine della rivista i collages *Mariée anatomie* (1921) di Max Ernst e *Le eere* (1922) di Kurt Schwitters furono riprodotti in relazione dialogica con una fotografica tratta dal periodico “Les Sports Illustrés” e alcuni ver-

¹² Tra il 1922 e il 1928 Karel Maes era stato tra gli animatori della rivista belga “7 Arts”, seminale organo editoriale per la definizione del costruttivismo belga. Cfr. Francioli, E. (2014).

si realizzati dagli stessi Mesens e Magritte (fig. 1): l'intento era creare significati altri e, allo stesso tempo, innescare un flusso dialogico perpetuo che coinvolgeva il linguaggio scritto (la poesia), la realtà indicale (la fotografia) e gli apparati iconici (i collages), il tutto velato da una pungente ironia di matrice dadaista.

Nel corso degli anni Venti e Trenta le riviste, nella loro accezione modernista di prodotto creativo teso a generare nel lettore un'esperienza estetica, furono, per Mesens, la piattaforma prediletta su cui divulgare la propria arte: i suoi collages, (soprattutto collage fotografici) divennero gli apparati visuali delle testate con cui collaborava¹³. La funzione significativa conferita dall'artista al prodotto editoriale fu percepita, a distanza di anni, dal collega Jacques B. Brunius, il quale intuì l'«undisclosed collage» (il collage non dichiarato) (Brunius, 1963, n.n.) che si celava dietro l'inesausto confronto visivo/testuale presente nelle riviste dirette da Mesens¹⁴. Emblematico, a tal proposito, fu il ruolo svolto da *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, fondata da Paul-Gustave Van Hecke e pubblicata tra il 1928 e il 1930 con un totale di ventiquattro numeri¹⁵. Per i contenuti e per il rapporto significativa tra testo e immagine, "Variétés" può essere considerata una delle riviste belghe più progressiste di quegli anni, distinguendosi fin dagli esordi per la marcata tendenza filosurrealista, anche se in realtà non fu mai ufficialmente affiliata al gruppo. L'utilizzo che nelle pagine di "Variétés" Mesens fece del collage (o meglio, del collage fotografico), rimanda inequivocabilmente allo scopo affidato alla rivista stessa: sovvertire lo statuto linguistico e visuale vigente. Tale prassi – tautologica e metalinguistica – avveniva destabilizzando i comuni canoni estetici attraverso richiami formali e concettuali, mentre il testo fungeva semanticamente da *trait d'union* della rappresentazione

¹³ Tra le principali riviste alle quali Mesens aveva collaborato tra gli anni Venti e Trenta, figurano: "391" (1917-1924); "Œsophage" (1925); "Sélection" (1920-1927); "Variétés" (1928-1930); "Marie: journal bimensuel pour la belle jeunesse" (1926-1927); "Document 34" (1934); "London Bulletin" (1938-1940).

¹⁴ Brunius, J. (1963), n.n. La studiosa Anne Reverseau mette in evidenza come la metodologia dell'*assemblage* sia stata utilizzata da Mesens in tutte le sue attività, da quella di gallerista a quella di artista. Cfr. Reverseau, A. (2013).

¹⁵ Paul-Gustave Van Hecke, originario di Gent, si era trasferito a Bruxelles nel 1914. Una volta giunto nella capitale fondò con la moglie Honorine Maria Deschryver, nota come Norine, una casa di moda, la Maison de Couture Norine. Van Hecke, come Mesens, fu una figura estremamente versatile: militante socialista divenuto imprenditore, poeta e scrittore autodidatta, appassionato d'arte, nei primissimi anni Venti decise di diventare gallerista ed editore. Per ulteriori approfondimenti su Van Hecke cfr. Devillez, V. (a cura di) (2012); su "Variétés" cfr. Mus, F., Vandevoorde, H. (2013); Gobyn, R., Stourdzé, S (a cura di) (2019).

visiva: una sperimentazione, questa, che metteva in discussione sia l'assunto del linguaggio verbale, che la sua valenza iconica. Tuttavia, la *subversion*, affinché avvenisse, doveva aver luogo non solo attraverso i contenuti linguistici, dunque semantici, ma all'interno anche dei canoni formali del prodotto artistico stesso, ovvero nello spazio effettuale del supporto a cui il collage, per sua natura, ontologicamente rinviava.

Il secondo numero del 1929 di *Variétés* presentava ai suoi lettori *Lumière déconcertante*, un collage fotografico realizzato da Mesens nel 1926, riprodotto accanto alla fotografia di Louis Page, raffigurante un'enigmatica struttura a spirale, e al fotogramma tratto dal film *Montparnasse* di Eugène Deslaw, che immortalava dall'alto la terrazza di un café dell'omonimo quartiere parigino¹⁶ (fig. 2). Il processo visivo prodotto da tali inattesi accostamenti accompagnava lo sguardo dell'osservatore alla ricerca di un percorso conoscitivo che partendo dal ritaglio dell'occhio incollato – tautologico rinvio all'atto stesso del guardare e del conoscere – si direzionava, in modo consequenziale, prima sulla spirale-tunnel, poi sui tavolini della *terrasse de la Rotonde*: l'esito era uno spaesamento visivo orchestrato da incongruenze concettuali che traevano linfa da associazioni formali astrattive¹⁷. Nei collage di questi anni Mesens aveva infatti scoperto la dimensione concettuale dell'arte, i cui semi erano stati gettati nel corso della sua formazione giovanile: dalle ricerche costruttiviste e neoplastiche giunte tramite Karel Maes e Theo van Doesburg, al dadaismo di Ernst e Schwitters e, non ultima, l'esperienza di compositore-musicista ammiratore di Erik Satie¹⁸.

I suoni, le parole, i colori – scriveva nel 1928 Paul Nougé dando voce al gruppo surrealista belga – «stiamo solo aspettando l'opportunità di tagliare il filo che a volte usiamo per metterli insieme»¹⁹ (Marien, 1979, 157). I suoni e le parole, di fatto, furono due degli elementi fondanti la produzione visiva dei surrealisti, belgi e non solo: «alla poesia [Mesens] è rimasto ferocemente fedele, e lei a lui», scriveva nel 1966 Van Hecke (*E.L.T. Mesens*, 1966, n.n.).

¹⁶ "Variétés" (1929b), p. 118.

¹⁷ Un analogo gioco formale teso a legare l'iconografia dell'occhio presente nel collage fotografico di Mesens *Arrière-pensée* (1926-27) con la spirale della fotografia *Escalier en spirale* di Germaine Krull, si ritrova in "Variétés" (1929a), p. 487.

¹⁸ Cfr. Wangermée, R. (1991). L'archivio di Mesens conserva centinaia di spartiti dell'artista, datati tra gli anni Venti fino al secondo dopoguerra; cfr. *E.L.T. Mesens*, (1999).

¹⁹ «Nous n'attendons que l'occasion de trancher le fil qui nous sert parfois à les assembler», Paul Nougé, P., *André Souris*, "Distances. Supplément inédit aux Cahiers de Belgique", 1928, in Marien, M. (1979), pp.157-159.

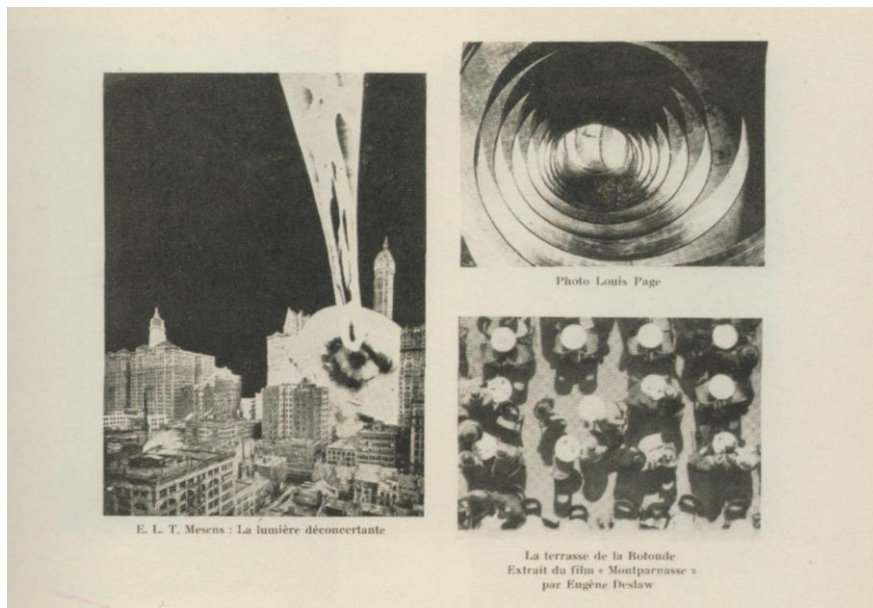


Fig. 2 – “Variétés”, vol. 2, no. 2, 1929, p. 118

Un foglio (recto e verso) rinvenuto nell’archivio dell’artista documenta il legame creativo esistente tra poesia, immagine e oggetto²⁰. Nel 1928 Mesens aveva realizzato un collage polimaterico su radiografia intitolato *Masque de veuve pour la valse*²¹: un volto-maschera eseguito con l’utilizzo di carta, piume, un tappo di sughero e il ritaglio fotografico di un occhio. Il documento d’archivio attesta l’esistenza di uno schizzo del corrispettivo grafico (un volto-quadrante di orologio) (fig. 3), che rimanda, a sua volta, al testo poetico manoscritto sul recto dello stesso foglio: «la tête de l’homme sonne midi» (la testa dell’uomo suona mezzogiorno)²². Il suono, la parola, l’immagine furono, dunque, per Mesens, i soggetti del montaggio creativo degli anni Venti, utilizzati per costruire, all’insegna di un moderno paradigma, l’oggetto artistico.

²⁰ Foglio non datato (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

²¹ L’opera, di proprietà di Antony Penrose, il figlio di Roland, si trova oggi in deposito presso le National Galleries of Scotland.

²² Foglio manoscritto non datato (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

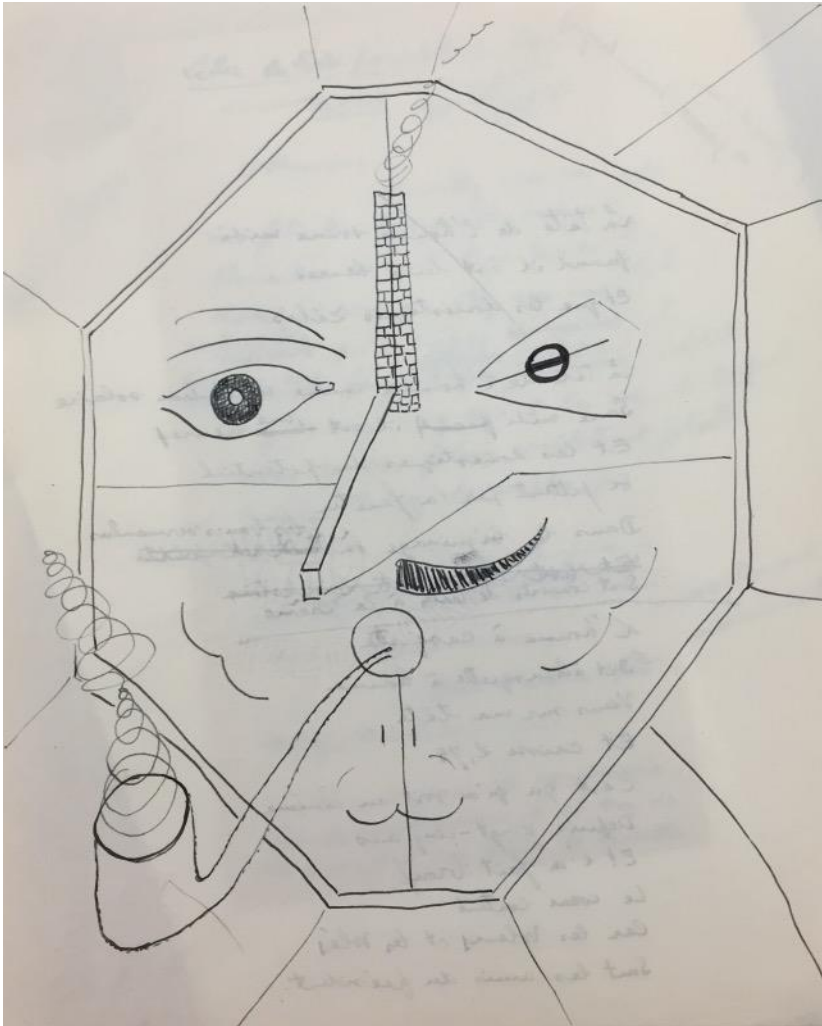


Fig. 3 – E.L.T. Mesens, disegno (verso), s.d. © Getty Research Institute, Los Angeles (920094). © EDOUARD LEON THEODORE MESENS, by SIAE 2020

Gli anni Trenta si aprirono, invece, con un'attiva militanza e l'avvicinamento alla frangia surrealista parigina²³, tant'è che in linea con i propositi

²³ Mesens scriveva ad André Breton il 21 aprile 1937: «Je suis si occupé qu'il me n'est pas possible de conduire ce groupe belge qui, tu le sais, sans moi ne fait rien, absolument rien. Tous ces gens dorment du sommeil le plus provincial» (Paris, Bibliothèque Litéraire Jacques Doucet, BRT). Sugli avvicendamenti e le dispute interne al gruppo surrealista belga, e sulla fondazione, sul finire degli anni Trenta, del Groupe Surrealiste de Hainaut cfr. Paenhuysen, A. (2005).

di divulgazione e di internazionalizzazione del movimento promossi da André Breton, Mesens iniziò a occuparsi assiduamente della programmazione espositiva inerente al gruppo. I suoi collages – che, come si è detto, fino a quel momento erano stati divulgati in modo pressoché esclusivo nelle pagine delle riviste che dirigeva – iniziarono, ora, a essere esposti alle mostre internazionali che i surrealisti allestirono a partire dal 1934²⁴. L'attività espositiva, si affiancò, dal 1931, al lavoro ottenuto all'ufficio vendite e mostre del Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, dove l'artista rimase in carica fino al 1938, quando lasciò il Belgio per dirigere in Inghilterra la London Gallery. I pressanti impegni di gallerista lo distolsero dalla produzione di collages, che, non a caso, riprese solo dopo la chiusura della galleria londinese, nel 1950.

Questa seconda stagione artistica si aprì con un significativo cambiamento di paradigma: lo spazio editoriale, inteso come luogo di produzione, fruizione e diffusione dell'operato artistico, fu sostituito dallo spazio espositivo della parete, a cui i collages del secondo dopoguerra furono in gran parte destinati.

Le nuove sperimentazioni verbovisuali e i contatti con l'Italia nel secondo dopoguerra

Nel 1954 i tre collage di Mesens *Lumière déconcertante* (1926), *Instruction obligatoire* (1927) e *La partition complète complète*²⁵ (1945) vennero esposti per la prima volta in Italia, al padiglione belga della Biennale di Venezia, quell'anno consacrato al *Fantastique dans l'art belge de Bosch à Magritte*²⁶. Dell'episodio veneziano narra lo stesso artista:

Quando entrai nel padiglione belga, nella piccola sala d'ingresso, c'erano vecchie incisioni tra cui erano stati appesi, con raro tatto, i miei collage "moderni". Ho avuto uno shock immediato nel vedere che i miei piccoli pezzi di carta paziente-

²⁴ Mesens aveva organizzato, con André Breton e Paul Éluard, la prima mostra internazionale surrealista, allestita nel 1934, a Bruxelles, presso il Palais des Beaux-Arts. I collages di Mesens furono esposti: all'*Exposition Surréaliste*, La Louvière, 1935; *International Surrealist Exhibition*, Londra, 1936; *Exposition Internationale du Surréalisme*, Amsterdam, 1938; *Exposition Internationale du Surréalisme*, Parigi, 1938. I tre collage *Masque servant à injurier les esthètes* (1929), *Instruction Obligatoire* (1927) e *Lumière déconcertante* (1926) furono inclusi nella mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, che Alfred Barr aveva allestito al Museum of Modern Art di New York nel 1936.

²⁵ Il collage *La partition complète complète* è oggi conservato ai Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles (inv. 6861).

²⁶ Cfr. *XXVII Biennale di Venezia* (1954), p. 262.

mente ritagliati e incollati su altri pezzi di carta, senza la minima intenzione simbolica, al contrario, avevano il potere di fare da guida e cercare attenzione allo stesso modo delle incisioni più antiche. [...] Sono tornato a Londra per dedicarmi immediatamente al collage. Ma questa volta è sopraggiunto l'interesse per il colore, al fine di rinnovare questa ossessione, che è anche un lavoro manuale²⁷ (*E.L.T. Mesens: 125 collages et objets*, 1963, n.n.).

Nel 1954 Mesens aveva posto nuovi obiettivi nei suoi collage, ora percepiti come vincolati a un lavoro manuale e allo stesso tempo plastico. Questa visione, più materica e fisica, dunque meno concettuale, si plasmò certamente sulle nuove esperienze artistiche europee sorte all'indomani del secondo conflitto bellico dall'eredità dadaista e surrealista. Significative, in questo contesto, furono le ricerche avviate dall'Independent Group presso l'Institute of Contemporary Arts di Londra, che Mesens frequentava dalla sua fondazione nel 1947²⁸; sul continente, invece, rilevante fu la figura di Édouard Jaguer e del gruppo Phases, che portarono avanti, a Parigi, una spasmodica ricerca legata alle diverse possibilità d'indagine offerte dall'automatismo e dalla diade immagine-parola, col fine di plasmare una nuova esperienza estetica²⁹. Mesens collaborò con la rivista fondata nel 1954 da Jaguer, "Phases. Cahiers internationaux de documentation sur la poésie et l'art d'avant-garde"³⁰, alla quale contribuirono numerosi artisti internazionali, compresi i due pittori italiani Enrico Baj e Sergio Dangelo, entrambi firmatari, nel febbraio del 1952, a Bruxelles, del primo manifesto dell'arte nucleare: un movimento che aveva trovato nel surrealismo e nelle ricerche a esso affini un fertile campo d'indagine a cui attingere per le proprie sperimentazioni, che

²⁷ «Lorsque je pénétrai dans le pavillon belge, dans le petit hall d'entrée, se trouvaient réunies des gravures anciennes parmi lesquelles on avait accroché, avec un tact rare, mes "modernes" collages. – Je reçus un choc immédiat, de voir que mes petits bouts de papier patiemment découpés, et collés sur d'autres bouts de papier, sans la moindre intention symbolique, au contraire, avaient le pouvoir de tenir la cimaise et de requérir l'attention au même titre que des gravures très vieilles. [...] je rentraï à Londres pour m'adonner immédiatement au collage. Mais cette fois le souci de la couleur intervint, pour renouveler cette hantise, qui est aussi un travail manuel». *E.L.T. Mesens: 125 collages et objets*, 1963, n.n.

²⁸ Sull'Independent Group cfr. Massey, A. (1995). Significativa, per la modulazione di una nuova concezione del collage, era stata la mostra londinese *Collages and Object*, organizzata all'ICA da Lawrence Alloway nel 1954. All'esposizione presero parte, oltre agli artisti storici del movimento surrealista, anche gli esponenti dell'Independent Group; Mesens partecipò con tre collage (uno degli anni Venti e due di recente produzione).

²⁹ Su Édouard Jaguer e Phases, cfr. Sanna, A. (2008), pp. 17-43; Di Natale, G. (2011).

³⁰ La prima serie della rivista "Phases. Cahiers internationaux de documentation sur la poésie et l'art d'avant-garde" fu pubblicata da Jaguer in 11 fascicoli, tra il 1954 e il 1967.

spaziavano dall'automatismo *tachiste* a quello soggettivo, dal grafismo gestuale dell'Action Painting, fino al calligrafismo.

Al momento della partecipazione alla Biennale veneziana Mesens era già in contatto con Baj³¹, grazie al quale conobbe la rete di giovani artisti italiani gravitanti intorno al gruppo nucleare. Il surrealista belga fu presto coinvolto nelle attività portate avanti in Italia dal duo Baj-Dangelo, «una tua collaborazione potrebbe essere di grande importanza»³² (E.L.T. Mesens Papers, GRI), scriveva Dangelo a Mesens riferendosi a "Il Gesto", la rivista che nel 1955 aveva fondato con Baj come organo di diffusione dell'arte nucleare³³. Mesens aveva trovato nella realtà artistica italiana, e in particolare nel gruppo milanese dei nucleari, quella militanza sovversiva che invece non aveva riscontrato nel contesto artistico britannico, dove stabilmente operava da ormai circa un ventennio: «Nella mia vita non voglio più collaborare con nessun inglese – scriveva nel 1951 ad André Breton – un giorno [...] scriverò con calma (documenti alla mano) una "Histoire de l'Anti-Surréalisme en Angleterre"»³⁴ (Bibliothèque Litéraire Jacques Doucet, BRT).

L'interesse di Mesens verso le ricerche di Baj e Dangelo è confermato dalle mostre che dedicò ai due artisti a Londra, presso la Grosvenor Gallery di Eric Estorick, con cui collaborava³⁵; in quegli stessi anni contribuì alla costituzione delle collezioni private dei due pittori: «Vorrei avere una piccola collezione dadaista che sia unica in Italia – scriveva Baj a Mesens nel 1958 – vorrei qualche cosa di Hausmann e due piccoli Schwitters: forse potrei averli da te?»³⁶. Nacque presto un proficuo scambio di opere d'arte: Mesens integrava la propria raccolta con i dipinti di Baj e Dangelo³⁷, i quali, a loro volta, iniziarono a collezionare non solo opere del da-

³¹ La prima corrispondenza nota tra i due artisti risale al luglio del 1954 e non in occasione della mostra di Baj all'ICA di Londra, come invece riferito nel recente catalogo Van den Bossche, P., Weiss, E. (a cura di) (2013), p. 256.

³² Lettera inedita di Sergio Dangelo a E.L.T. Mesens, 5 gennaio 1959 (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

³³ La rivista "Il Gesto" fu pubblicata dal 1955 al 1959.

³⁴ Lettera inedita di E.L.T. Mesens ad André Breton, 6 marzo 1951 (Paris, Bibliothèque Litéraire Jacques Doucet, BRT).

³⁵ Cfr. *Enrico Baj: Assemblages, Collages, Paintings*, Londra, Grosvenor Gallery, 1962. Un'introduzione all'opera di Baj era stata scritta da Mesens per la mostra *Enrico Baj*, Londra, Gallery One, 1958.

³⁶ Lettera inedita di Enrico Baj a E.L.T. Mesens, Milano, 28 ottobre 1958 (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

³⁷ Tra le opere di Dangelo in collezione di Mesens vi era *L'incidente*, un olio e collage su tela datato 1962.

daismo storico, ma anche i recenti collages del collega belga, che nel frattempo aveva rivolto le sue ricerche verso un uso in chiave plastica del colore³⁸. Nel 1958 Baj ottenne il collage *Théâtre, ou homme simple* (1957), che Mesens, quello stesso anno, aveva esposto alla galleria parigina Furstenberg, dove si era svolta la sua prima mostra personale³⁹; Dangelo, invece, possedeva le opere *Amster Dame Voilée* (1959) e *Grand mariage des E.* (1961).

I collages del secondo dopoguerra di Mesens furono esposti in mostre personali allestite tra Francia, Inghilterra, Belgio e soprattutto Italia⁴⁰, dove l'artista aveva trovato una particolare fortuna espositiva, oltre che commerciale. «Fatta amicizia con me e con Dangelo – raccontava Baj – [Mesens] riprese una intensa attività di collagista e di poeta, esponendo spesso a Milano e Venezia, ove sino al 1974⁴¹ [sic] passava la più parte del tempo» (Baj, 2018, p. 129). Fu proprio in queste due città che ebbero luogo la maggior parte delle esposizioni, presso le gallerie del Naviglio e del Cavallino, conosciute da Mesens tramite la mediazione di Baj e Dangelo. La sua prima mostra milanese fu allestita al Naviglio nel novembre del 1960, in catalogo un testo di Jaguer estratto da *Au pays des images défendues*⁴²; a seguire, nel 1962, fu la volta della veneziana Galleria del Cavallino⁴³; nel 1965 fu di nuovo a Milano al Naviglio (fig. 4), nel 1967 e 1970 al Cavallino. L'esperienza con i fratelli Cardazzo, proprietari di queste due gallerie, fu valutata molto positivamente da Mesens, a proposito della quale raccontava al collega e amico Paul Delvaux:

Ogni volta ho potuto apprezzare il lavoro eccellente dei fratelli Cardazzo, la loro devozione all'artista e i risultati di vendita assolutamente perfetti così come gli

³⁸ La decisione di rivolgersi verso le sperimentazioni sul colore è dichiarata dallo stesso Mesens in una lettera inviata a Rose Fried nel 1957 (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

³⁹ Cfr. *E.L.T. Mesens: Collages*, Parigi, Galerie Furstenberg, 1958.

⁴⁰ Le principali mostre personali dedicate a Mesens in Europa fino al 1971, anno della morte dell'artista, furono: Galerie Furstenberg, Parigi, 1958; Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 1959; Galleria del Naviglio, Milano, 1960; Grosvenor Gallery, Londra, 1961; Hessenhuis, Antwerp, 1961; Palais des Beaux Arts, Charleroi, 1961; Galerie des Beaux Arts, Bordeaux, 1961; Galleria del Cavallino, Venezia, 1962; Salle La Reserve, Knokke-le-Zoute, 1963; Galleria del Naviglio, Milano, 1965; Galerie de La Madeleine, Bruxelles, 1966; Galleria del Cavallino, Venezia, 1967; Galleria del Cavallino, Venezia, 1970; Galleria il Fauno, Torino, 1970; Galerie Fonck, Ghent, 1970; Galerie Isy Brachot, Bruxelles, 1971; Galerie des Beaux Arts, Bordeaux, 1971.

⁴¹ La data ricordata da Baj è errata poiché Mesens morì a Bruxelles il 13 maggio 1971.

⁴² Jaguer, E. (1960), n.n.

⁴³ Il catalogo presentava uno scritto di Pol Le Roy estratto dalla rivista *Fantasmagie*. Cfr. *E.L.T. Mesens* (1962), n.n.

accordi finanziari buoni e facili. [...] La galleria, inoltre, esercita un'indiscutibile influenza sui numerosi collezionisti di Milano e Venezia, i quali, a mio avviso, sono più attivi e interessanti di quelli di Roma⁴⁴ (E.L.T. Mesens Papers, GRI).



Fig. 4 – Esposizione di E.L.T. Mesens alla galleria del Naviglio, Milano, 1965 © Getty Research Institute, Los Angeles (920094)

Il circuito collezionistico italiano accolse con grande interesse i collages dell'artista belga, il quale nel suo paese di origine aveva già maturato una certa fortuna di vendite, in particolare tra i galleristi e i collezionisti che si erano interessati al surrealismo già prima della guerra, tra cui: Philippe Dotremont, Robert Giron, Benedict Goldschmidt, P.-G. Van Hecke, Marcel Mabile, Germaine Nellens e J.B. Urvater. La vera novità, invece, furono gli acquirenti italiani, che avevano appena iniziato ad apprezzare il surrealismo e i nuovi esiti derivanti da questo movimento. I compratori erano artisti e collezionisti che frequentavano le gallerie del Naviglio e del Cavallino: Paride Accetti, Enrico Baj, Lili Brioschi, Franco Camerini, Roberto Crippa, Sergio e Carla Dangelo, Arturo Deana, il conte Alfonso di Fortuna, Prospero Guarini, Milena Milani, Giò Pomodoro, Gino Lizzola, Flavio

⁴⁴ Lettera inedita di E.L.T. Mesens a Paul Delvaux, Londra, 23 settembre 1964 (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

Poli, Artemio Toso, Giulio Zattera, e naturalmente Arturo Schwarz, che nella sua galleria milanese aveva esposto le opere di Mesens in occasione dell'esposizione *Internazionale Surrealista* del 1959 e della *Mostra Internazionale del Surrealismo* del 1961⁴⁵.

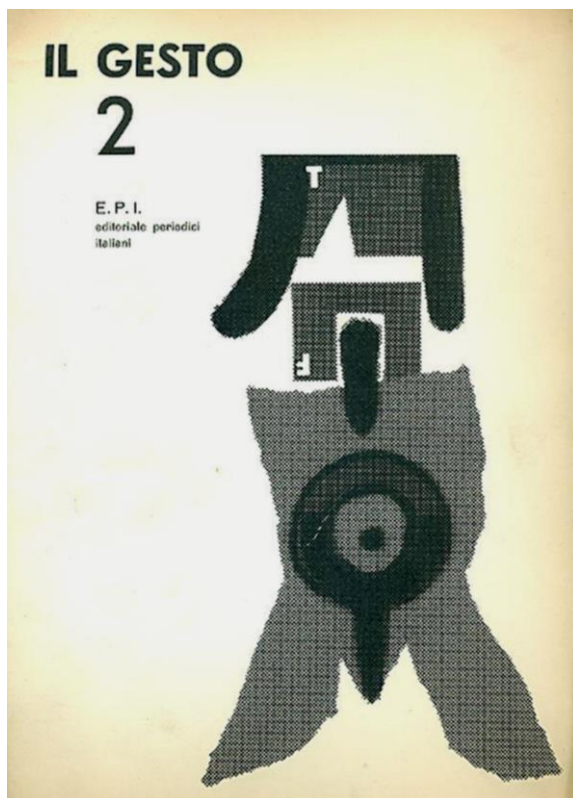


Fig. 5 - "Il Gesto", no. 2, 1957, copertina

I collage dell'artista ebbero una significativa diffusione visiva grazie anche alle riviste d'arte italiane, piattaforme delle nuove sperimentazioni avanguardiste in auge. Nel 1957 *Théâtre, ou homme simple* era stato riprodotto sulla copertina del secondo numero de "Il Gesto"⁴⁶ (fig. 5), mentre al suo interno figurava accanto a *Nature Naturante* (1947) del surrealista Victor Brauner e *La neve nel sud* (1956) di Sergio Dangelo, a corollario

⁴⁵ Cfr. Gulievi, A., Trani, R. (a cura di) (1995), p. 29, 71.

⁴⁶ Cfr. "Il Gesto", no. 2, 1957, s.p.

dell'articolo di Jaguer *Così come vi furono un tempo dei poeti maledetti*, un testo dal sapore programmatico:

I creatori si trovano ormai, come nel 1922, alla ricerca di una nuova "avanguardia" dotata di una struttura concettualmente solida, e gli sforzi dei più coscienti tendono finalmente a liberarsi dalle nuove formule di abbandono, per andare oltre nella grande ricerca del meraviglioso. Più o meno al margine del surrealismo e della corrente informe e pur confondendosi ora con l'uno ora con l'altra, i fari guida di questo nuovo clima pittorico, risalgono a qualche anno addietro. È importante ricordare, a questo proposito, l'azione considerevole del gruppo "Reflex", del movimento Cobra (1948-1951) e l'attività vigorosamente polemica del movimento nucleare di Milano. Oggi, pare che di nuovo il segnale di una insurrezione sia dato; senza ambiguità questa volta, ovunque e contemporaneamente. [...] Ritroviamo finalmente l'imprevisto e l'arte tornerà ad essere quella che deve essere: non soltanto immagini, choc o esplosioni di immagini, ma ineguagliabile strumento grazie al quale l'uomo può decifrare un impero mentale senza limiti o costrizioni (Jaguer, 1957, n.n.).

L'impero mentale chiamato in campo da Jaguer si celava in *Théâtre, ou homme simple* dietro il richiamo alla calligrafia orientale, nello specifico quella giapponese, che in questi anni Jaguer e il gruppo *Phases* stavano sperimentando, e che in Italia aveva trovato un fertile campo di interesse non solo negli artisti de "Il Gesto"⁴⁷, ma anche nel gruppo di pittori gravitanti intorno a "L'Esperienza moderna", la rivista «più vicina a "Phases" nello spirito»⁴⁸ (Di Natale, 2009, p. 108), fondata a Roma nel 1957 da Achille Perilli e Gastone Novelli quale organo editoriale teso «a ricreare in nuove forme e in nuove immagini la mitologia del nostro mondo» (Perilli, 1957, p. 1). Il primo fascicolo de "L'Esperienza moderna" fu concepito quasi come un omaggio alla calligrafia giapponese, interpretata come tratto di unione tra scrittura e pittura:

In quanto al rapporto tra forma e senso raramente esso è affidato agli elementi realistici d'un'immagine: questo emerge piuttosto come un messaggio segreto di linee e di ritmi. Si guardi come poggia virile e forte sulla carta l'ideogramma *Uomo* col suo quadrato possente e chiaro sovrastante due tratti agili e decisi di pennello (Maraini, 1957, p. 17).

⁴⁷ Cfr. Izima, T. (1955), n.n.

⁴⁸ Lettera di Édouard Jaguer a Emilio Scanavino, 27 settembre 1957, trascritta in Di Natale, G. (2009), p. 108. Sulla calligrafia intesa come scrittura manuale cfr. Colombo, D. (2007).

Théâtre, ou homme simple sembra richiamare, in chiave plastica, proprio l'ideogramma *Uomo* che "L'Esperienza moderna" pubblicò nell'articolo di Fosco Maraini, *Il segno nella scrittura giapponese*⁴⁹.

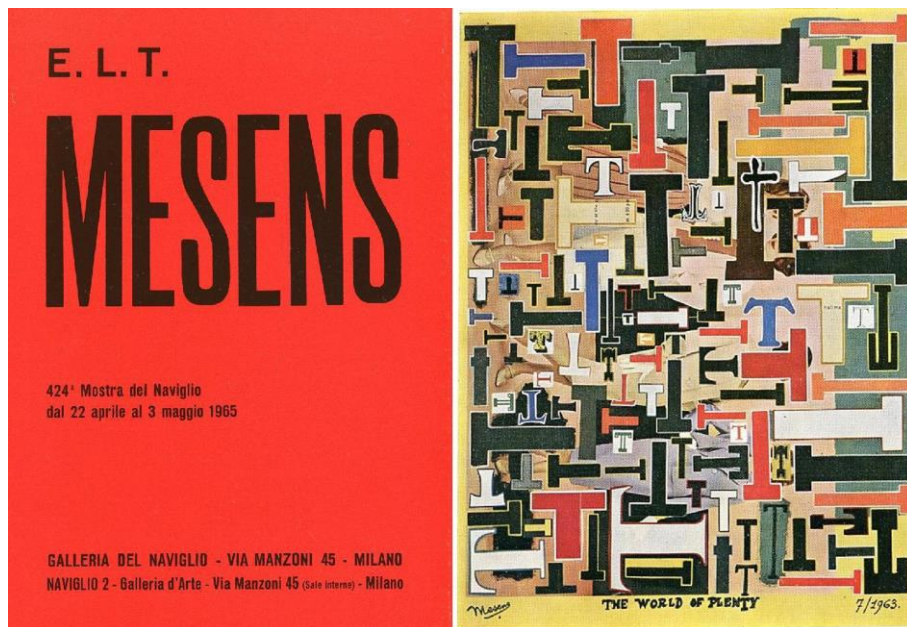


Fig. 6 – E.L.T. Mesens, *The World of Plenty*, 1963, collage riprodotto nel catalogo della mostra *E.L.T. Mesens*, Milano, Galleria del Naviglio, 22 aprile – 3 maggio 1965. © EDOUARD LEON THEODORE MESENS, by SIAE 2020

Due anni più tardi, nel 1959, un secondo collage di Mesens fu di nuovo riprodotto in una rivista interessata alla calligrafia orientale e all'automatismo gestuale: si trattava di "Documento Sud", la testata promossa a Napoli dal gruppo 58 e alla quale collaborarono come corrispondenti esteri sia Jaguer, da Parigi, che Mesens, da Londra⁵⁰. La rivista giunse nelle mani dell'artista belga tramite Baj, che aveva presentato Mesens all'amico Guido Biasi, uno dei principali animatori di "Documento Sud"⁵¹. Il primo fascicolo, del 1959, mostrava ai suoi lettori il collage di Mesens *Le noctambule* (1955), riprodotto accanto a un'opera segnica del pittore giapponese Shiryu Morita e ai filamentosi grafismi di segno automatico

⁴⁹ Maraini, F. (1957), p. 17.

⁵⁰ Su "Documento Sud" cfr. Bacci, G. (2016); Di Natale, G. (2013).

⁵¹ Nel 1959 Baj aveva presentato Biasi anche a Jaguer; cfr. Di Natale, G. (2013), p. 37.

di Cesare Peverelli; nella pagina a fianco, invece, un articolo presentava i recenti collages di Enrico Baj⁵². *Le noctambule* era un'opera dal forte re-taggio dada-surrealista, con al centro l'iconografia del volto femminile d'inconfondibilmente memoria magrittiana⁵³, e uno spazio plastico costruito con un assemblaggio ancora di matrice primo novecentesca. Tuttavia, negli anni successivi la ricerca di una moderna spazialità plastica divenne l'oggetto di una mirata riflessione da parte dell'artista, come acutamente evidenziato da Jaguer nel 1960:

Gli ultimi collage di Mesens tendono ad andare su un piano plastico – dove, la massa stessa degli elementi evoca i più piacevoli equivoci poetici – un dibattito precedentemente favorito dall'uso di mezzi più conformi alla tradizione del collage di Max Ernst. [...] Ora, con i recenti montaggi di Mesens, c'è un aspetto imprevedibile, nel campo dell'analogia e delle coniugazioni eccentriche, di una sorta di cubismo invisibile: infra-formale⁵⁴ (Jaguer, 1960, n.n.).

Con l'aprirsi degli anni Sessanta la ricerca di un possibile raccordo tra linguaggio e codici diversi indusse Mesens a riformulare i presupposti tra testo e immagine fino a quel momento utilizzati⁵⁵. Nel collage *The World of Plenty* (1963) (fig. 6), ad esempio, si osservano due piccoli codici numerici incollati davanti ai frammenti di alcune figure femminili di rotocalco che si trovano adagiate sul supporto. L'elemento tipografico e testuale viene dunque accompagnato da un lessico sottratto all'ambito tecnologico e della comunicazione di massa⁵⁶. L'opera, di fatto, inaugura la timida sterzata in chiave verbovisuale che Mesens rimodulò alla luce delle ricerche condotte dalle giovani generazioni di artisti, le quali avevano avviato una rilettura del collage dada-surrealista in nome di una diversa sintesi

⁵² Cfr. "Documento Sud" (1959), n.n.

⁵³ L'iconografia del volto femminile evanescente ricorre in numerose opere di Magritte, tra cui *L'escrimeuse* (1926) e *Le viol* (1934), quest'ultima a lungo nella collezione privata di Mesens.

⁵⁴ «Les collage di Mesens tendent à porter sur un plan plastique – où la masse même des éléments conjure à accréditer les plus réjouissants quiproquos poétiques – un débat précédemment entretenu par l'emploi de moyens plus conformes à la tradition maxernstienne du collage. [...] Maintenant, avec les récents montages de Mesens, il y va de l'imprévisible apparition, dans le domaine de l'analogie et des conjugaisons farfelues, d'une sorte de cubisme non apparent: infra-formel», Jaguer (1960), n.n.

⁵⁵ Simon Delobel sottolinea che è lo stesso Mesens, nel 1961, nelle pagine di "Le soir" (18 febbraio 1961, p. 3) a qualificare la sua recente produzione artistica come «visual poems». Cfr. Delobel, S. (2013), p. 199.

⁵⁶ Tra i collages di Mesens in cui si ritrova un'analoga operazione artistica si ricordano: *L'État major* (1962) e *Au tranchant de l'âme* (1965).

tra composizione plastica, testo poetico e linguaggi, il tutto riassembleto alla luce della nascente cultura popolare di massa⁵⁷.

⁵⁷ Sulle ricerche artistiche verbovisuali nel secondo dopoguerra cfr. Gazzotti, M. (2007); Zanchetti, G. (2012), pp. 11-46.

Bibliografia

Allmer, P., Van Gelder, H. (a cura di) (2007), *Collective Inventions: Surrealism in Belgium*, Leuven University Press, Leuven.

Aubert, N., Fraiture, P.P., McGuinness, P. (a cura di) (2007), *From Art Nouveau to Surrealism. Belgian Modernity in the Making*, Legenda, London.

Bacci, G. (2016), *Non una rivista ma un documento: Documento Sud (1959-1961) tra avanguardia artistica e testimonianza socioculturale*, "Palinsesti", no. 5.

Baj, E. (2018 [1983]), *Automitobiografia*, Johan & Levi, Cremona.

Biasi, G. (1960), *Invettive*, "Documento Sud", no. 4, n.n.

Breton, A., Éluard, P. (1929), *Notes sur la poésie*, "La Révolution surréaliste", vol. 5, no. 12, p. 53.

Brunius, J. (1963), *Rencontres fortuites et concertées*, in *E.L.T. Mesens: 125 Collages et Objets*, Casino Communal, Knokke Le Zoute, n.n.

Canonne, X. (2015), *Surrealism in Belgium: the Discreet Charme of the Bourgeoisie*, Marot S.A., Bruxelles.

Caputo, C. (2018), *Collezionismo e mercato. La London Gallery e la diffusione dell'arte surrealista (1938- 1950)*, Pontecorboli, Firenze.

Caputo, C. (2020), *E.L.T. Mesens: Art Collector and Dealer*, "Getty Research Journal", no. 12, pp. 127-150.

Colombo, D. (2007), *La scrittura manuale: segno, gesto, spazio, materia e parola*, in *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, Skira, Milano, pp. 559-565.

"De Stijl" (1922), no. 8, pp. 115-117.

Delobel, S. (2013), *L'éternité, maman! Coonsiderations on the Late Visual Poems of E.L.T. Mesens*, in Van den Bossche, P., Weiss, E. (a cura di), *The Star Alphabet by E.L.T. Mesens. Dada & Surrealism in Brussels, Paris & London*, Mu.Zee, Ostend, pp. 195-207.

Devillez, V. (a cura di) (2012), *L'animateur d'art Paul-Gustave van Hecke (1887-1967) et l'avant-garde*, Snoeck, Bruxelles.

Dietrich, D. (1993), *The collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation*, Cambridge Univ. Press, Cambridge.

Di Natale, G. (2009), *Scanavino e Jaguer. Il segno poetico e la poesia del segno. Carteggio 1954-1969*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Di Natale, G. (2011), *Rome-Paris, 1950-1959, "Phases de l'esperienza moderna". La jeune peinture romaine, la calligraphie extrême-orientale et la poésie: le primse d'Édouard Jaguer et la revue "Phases", "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien"*, no. 17, pp. 114-122.

Di Natale, G. (2013), *Il sortilegio dell'immagine. Guido Biasi ed Édouard Jaguer tra "Documento Sud" e "Phases"*, "Napoli Nobilissima", vol. 70, no. 1-2, pp. 35-54.

"Documento Sud" (1959), no. 1, n.n.

Ducasse comte de Lautrémont, I. (1870), *Poésies II*, Librairie Gabrie, Paris.

E.L.T. Mesens (1962), Galleria del Cavallino, Venezia.

E.L.T. Mesens (1965), Galleria del Naviglio, Milano.

E.L.T. Mesens (1966), Galerie de la Madeleine, Bruxelles.

E.L.T. Mesens: 125 collages et objets (1963), La reserve, Knokke Le Zoute.

E.L.T. Mesens, Moi je suis musicien: écrits sur la musique (1999), Didier Devillez, Bruxelles.

Francioli, E. (2014), *"7 Arts", ovvero dell'originalità del costruttivismo belga*, "Ricerche di storia dell'arte", no. 113, pp. 37-45.

Gazzotti, M. (2007), *Rivoluzione in parole. Nascita e sviluppo della poesia visiva in Italia* in *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, Skira, Milano, pp. 313-317.

Geurts-Krauss, C. (1998), E.L.T. Mesens. *L'alchimiste méconnu du surréalisme*, Labor, Bruxelles.

Gobyn, R., Stourdzé, S. (2019), *Variétés: avant-garde, surréalisme et photographie, 1928-1930*, Actes Sud, Arles.

Gulievi, A., Trani, R. (a cura di) (1995), *Arturo Schwarz: la galleria, 1954-1975*, Mudima, Milano.

Izima, T. (1955), *La calligrafia giapponese e il gruppo Bokuzin-Kai*, "Il Gesto", no. 1, n.n.

Jaguer, E. (1957), *Così come vi furono un tempo dei poeti maledetti*, "Il Gesto", no. 2, 1957, n.n.

Jaguer, E. (1960), *Au pays des images défendues*, in "L'Art d'Aujourd'hui", no. 27, n.n.

Magritte, R. (1929), *Les mots et les images*, "La Révolution surréaliste", vol. 5, no. 12, 1929, p. 32.

Maraini, F. (1957), *Il segno nella scrittura giapponese*, "L'Esperienza moderna", no.1, p. 17.

Mariën, M. (1979), *L'activité surréaliste en Belgique, 1925-1950*, Edition Lebeer Hossmann, Bruxelles.

Massey, A. (1995), *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, Manchester University Press, Manchester-New York.

Matheson, N. (2005), *E.L.T. Mesens Dada: Joker in the Surrealist Pack*, "Image & Narrative", no. 13 (online), <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/surrealism/surrealism.htm>.

Mesens, E.L.T. (1933), *Alphabet sourd aveugle*, Éditions Nicolas Flamel, Bruxelles.

Mus, F., Vandevoorde, H. (2013), *'Streetscape of New Districts Permeated by the Fresh Scent of Cement': Brussels, the Avat-Garde, and Internationalism: 'La Jeune Belgique' (1881-97); 'L'Art Moderne' (1881-1914); 'La Société Nouvelle' (1884-1897); 'Van Nu en Strak' (1893-4, 1896-1901); 'L'Art Libre' (1919-22); 'Signaux' (1921, early title of Le Disque Vert, 1922-54); '7 Arts' (1922-8); and 'Variétés' (1928-30)*, in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* 3, 1, Oxford University Press, New York, pp. 336-362.

Nigro, A. (2007a), *Il collage tra le due guerre. Kurt Schwitters*, in Lamberti, M.M., Messina, M.G. (a cura di), *Collage/Collages: dal Cubismo al New Dada*, Electa, Milano, pp. 98-115.

Nigro, A. (2007b), *Tra polimaterismo e polisemia: note sul collage surrealista*, in Lamberti, M.M., Messina, M.G. (a cura di), *Collage/Collages: dal Cubismo al New Dada*, Electa, Milano, pp. 280-299.

Naylor, D. (1980), *E.L.T. Mesens: His Contribution to the Dada and Surrealist Movement in Belgium and England as Artist, Poet and Dealer*, Tesi di Dottorato, University College, London.

Paenhuyzen, A. (2005), *Strategies of Fame: the Anonymous Career of a Belgian Surrealist*, "Image & Narrative", no. 12 (online), <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/paenhuyzen.htm#18>

Perilli, A. (1957), "L'Esperienza moderna", no.1.

Reverseau, A. (2013), *E.L.T Mesens en pièces détachées: une poétique de l'assemblage*, "Textyles", no. 43, pp. 63-72 (online), <https://journals.openedition.org/textyles/2355#ftn16>

Sanna, A. (2008), *Edouard Jaguer et le mouvement Phases. La recherches d'un art expérimental dans le tournant culturel de l'après-guerre*, "Pleine Marge", no. 47, p. 17-43.

Spies, W. (2019), *Max Ernst und die Geburt des Surrealismus*, C.H. Beck, München.

Van den Bossche, P., Weiss, E. (a cura di) (2013), *The Star Alphabet by E.L.T. Mesens. Dada & Surrealism in Brussels, Paris & London*, Mu.Zee, Ostend.

"Variétés" (1929a), vol. 1, no. 9, p. 487.

"Variétés" (1929b), vol. 2, no. 2, p. 118.

Vovelle, J. (1972), *Le Surréalisme en Belgique*, André De Rache, Bruxelles.

Zanchetti, G. (2007), *Esploratori di parole*, in *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, Skira, Milano, pp. 21-39.

Zanchetti, G. (2012), *"La poesia è una pipa...". L'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbovisuali delle seconde avanguardie*, CUEM, Milano.

Weisgerber, J. (a cura di) (1991), *Les Avant-gardes littéraires en Belgique, au confluent des arts et des langues, 1880-1950*, Labor, Bruxelles.

Wangermée, R. (1991), *Les musiciens du surréalisme bruxellois et l'esprit dada*, "Textyles", no. 8, pp. 257-268.

XXVII Biennale di Venezia (1954), Lombrose Edizioni, Venezia.

Stelio Maria Martini, *Schemi*, and the Po(i)etics of Collage

DALILA COLUCCI

1. L'impassibile naufrago: collage as a poetic gesture

L'impassibile naufrago (The impassive castaway): this is how Stelio Maria Martini entitled the main section of his visionary artist's book, *Schemi* (Schemes, 1962)¹, a catalog of composing techniques for a total art, achieved through an aesthetic manipulation of the most diverse materials across different media, including newspaper clippings, drawings, photos, and cultural debris. The two cutouts which contain the definition – marking the beginning of an astonishing series of fourteen collages – originally came from a gossip magazine. They referred to Queen Elizabeth and Prince Philip's royal yacht literally drifting on Venice's lagoon due to a breakdown, during a state visit in Italy in May 1961². It was a random and therefore completely in/significant spark, as Martini would have written, out of his love for deconstructions: a slogan enclosed in the predictable (that is, in the *logos*)³ from which, however, he extracts a profound value, verifiable only to those who are familiar with his idiolect, rooted in an exceptional classical background and a strong material vein. Indeed, the phrase *impassibile naufrago* recalls Lucretius, the 1st century BC Latin poet which Martini often quotes in his writings and who, in the famous beginning of the II book of *De Rerum Natura*, sung the enlightened imperturbability of the Epicurean philosopher against the storms

¹ Future quotes from *Schemi*, originally published by the Edizioni "Documento-Sud", are drawn from its second edition, printed by Morra in 1989 and faithful to the first. All translations in this essay are mine.

² We owe the information to the poet Ferdinando Tricarico, who, shortly after Martini's death – happened on March 1, 2016 – reported the anecdote in a commemorative article published in the online magazine "RACNA".

³ The Greek term *logos* indicates the "word" as it is rationally articulated in discourse. As we shall see, Martini refuses this inheritance of Western philosophy, grounding his poetry in the constitutive uncertainty of language.

of life. He compared him to a sort of voluntary castaway, who, safely withdrawn from fear and pain, observes from the shores men's *cura et negotia* (i.e. troubles and business), only to recognize their inanity and to find in knowledge the sole form of happiness⁴. And equally castaway from the «organized incivility of capitalist society» (Martini, 1979, p. 9547)⁵ is Martini, by choice and fate: isolated, throughout his whole life, in Naples' extreme scenery of archaic antinomies and pop metamorphosis (Baj, 1986), and yet at the center of a large international visual network⁶, he embodies a way of making poetry which is absolutely unique, but today not yet understood nor sufficiently inquired⁷.

This is proven, above all, by the reductive associations of his work with the early days of the Gruppo 70 and its ideologically connoted combination of images and words, precociously authorized by Ballerini (1973)⁸ and later relaunched by Giammei (2014), in the attempt to reevaluate *Schemi* by proving its full adherence to the area of *poesia visiva*. The mis-

⁴ «Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est» (LVCR., 2, 1-4).

⁵ «inciviltà organizzata della società capitalistica». It is significant that Martini uses these words – along with «avanguardia permanente» (permanent avant-garde) and «naufragio semantico» (semantic shipwreck) – to draw the profile of Emilio Villa, the fundamental model of his glossolalia, material inscription, and textual pluri-genesis.

⁶ Martini's engagement with experimental journals like "Documento-Sud" (1959-1961), "Quaderno" (1962), and "Linea Sud" (1963-1967) put him in contact with the protagonists of the visual Neo-Avant-Garde in Italy and abroad, including Arrigo Lora Totino, Adriano Spatola, Édouard Jaguer, Jacques Lacomblez, and Henri Chopin.

⁷ Criticism on Martini is, as of today, particularly scant. The most useful tools for the reconstruction of his artistic life are the monographic volume *Per forma di parola: Stelio Maria Martini dagli anni dell'avanguardia a Napoli ai "labirinti verbali"* (Caserta and Sessa, 2001) and Martini's fund at the Archivio del '900 of the MART Museum (Dogheria, 2014). *Schemi* was also significantly featured in the MART's exhibit *La parola nell'arte* (November 2007 – April 2008) and in its subsequent printed catalog.

⁸ «Accanto all'area della scrittura visuale [...] si segnalano nei primissimi anni Sessanta, esempi di un genere di registrazione verbo-iconica [...] che avrebbe "incontrato favore" col nome di *poesia visiva*. Alludo qui ai collages ottenuti con foto e/o scritte di giornali da Stelio Maria Martini, nel 1962, e ai lavori a "strisce colorate" di D'Ottavi, uno dei quali, pubblicato su "Ana Eccetera", è addirittura del 1960. [...] le opere di Martini hanno se non proprio tutte, parecchie carte in regola per proporsi come prodromi dell'esperienza fiorentina», p. 16 (Next to the area of visual writing [...] in the early 1960s, we have examples of a form of verbo-iconic registration [...] that would have "gained favor" with the name of *poesia visiva*. I am alluding here to the collages obtained with photos and/or newspaper clippings by Stelio Maria Martini, in 1962, and to the works with "colored stripes" by D'Ottavi, one of which, published in "Ana Eccetera", dates back to 1960. [...] Martini's works have, even if not all of them unequivocally, what it takes to qualify as prodromes of the Florentine experience).

understanding depends mostly on Martini's predominant use of collage: a technique boldly adopted in *L'impassibile naufrago*, but ultimately in play also in the two previous sections of the book, which appear based on initially non-collaborative materials⁹. However, Martini's operations stand out as more complex, more refined, and less explicit than those practiced by Pignotti and his companions, while others are his objectives, not polemic nor political, but ethical and sentimental. This is verifiable in the particular usage – never total nor absolute – that Martini makes of the media. He specifies this in a 1991 interview with Claudio Caserta:

[...] unlike technological poetry that uses the advertising slogan or the verbliness of the media to distort them, visual writing can also use them, and it does, but its attention is preferably turned to that verbliness and to those images that wander in the collective imagination, induced mainly, but not always all of them, by the media. This also explains the use, in visual writing, of scrap photography, old writings, objects and cultural/religious debris, all things that do not seem to be part of the project of technological poetry (Caserta and Scontrino, 2001, p. 151)¹⁰.

⁹ Indeed, these sections embody different ideas of collage. The first one is occupied by three linear compositions, collectively entitled *Un monologo e due occasioni* (A monologue and two situations), which prove to be a mosaic of graphic symbols, drawings, and linguistic variants. This is true especially for the *due occasioni*, respectively dedicated to Persico and Villa: *Per una mostra di Mario Persico* (For an exhibit of Mario Persico) and *Visita a Emilio Villa* (Visit to Emilio Villa). The second section, introduced by the repetition of the title *Schemi*, features instead five semi-visual poems, which Martini defines non-collage things («cinque cose non collages», 1989, p. 7), but which display either hybrid phonetic and genre combinations or a material superimposition of different elements. Accordingly, *Dèsploto!* (an untranslatable title created by assembling the Italian archaic words *dèspoto* [despot] and *piloto* [pilot]) appears rooted in a fantastic merge of sounds; *Sulla spiegazione del Dott. Mc Gregor* (About the explanation of Dr. Mc Gregor) is built on the discredit of the novel as a rational expressive form; in 2 *Canzonette* (2 Folk songs) each line of two popular songs is completed with an incongruous poetic addition; and in *Spirale* (Spiral) a concentric verse emerges from the abyss of a nuclear drawing by Lucio Del Pezzo. Such an eclectic structure, completed with the fourteen real collages of *L'impassibile naufrago*, enhances the importance of montage for *Schemi* at both a microscopic and macroscopic compositional level.

¹⁰ «a differenza della poesia tecnologica che fa ricorso allo slogan pubblicitario o alla verbalità dei media distornandoli, la scrittura visuale può anch'essa ricorrevi, e lo fa, ma la sua attenzione è rivolta di preferenza a quella verbalità e a quelle immagini che vagano nell'immaginario collettivo, indottevi prevalentemente, ma non sempre tutte, dai media. Questo spiega anche il ricorso della scrittura visuale alla fotografia, anche di scarto, alle vecchie scritture, agli oggetti e ai detriti culturali/culturali, tutte cose che non sembrano rientrare nel progetto della poesia tecnologica».

It is a search for the collective imagery of contemporary society that sets Martini apart from the “semiological warfare” (*guerriglia semiologica*) pursued by Pignotti against publicity and stereotyped mass communication: a search aimed not at inflaming social debates by dismantling the media, but rather at retrieving feeble traces of an otherwise alienated human sensitivity buried within them. Indeed, the title *Schemi* alludes to different organizations of a rich material trove, which exceeds the image-word conflicting dynamics sought by the technological poets and is treated by Martini as a «sensory/sensitive appendix of the brain» (1980, p. 22)¹¹, capable of triggering a mechanism of self-recognition and emotional awareness. For Martini, therefore, *poesia visiva* quickly turns into *scrittura visuale*: an open-ended process which capitalizes on the act of writing as a spurious combination of words, images, and matter and embraces poetry as a cognitive tool of existence and perception. Poetry becomes, in this perspective, a *poietic gesture*: an expression, developed within the experience of “Quaderno”¹², rooted in the Greek *poiesis* (from *poiéo* = to make), namely “the activity in which a person brings something into being that did not exist before”. Thus poetry as a living being, physically and ethically engaged in the outer world: it is not by chance that the adjective *poietico* immediately splits in *poi/etico* (where *etico* = ethical), whose semantic expansion will be further explored by Martini in his 1980 pivotal essay *L’oggetto poi/etico*. In the cultural shipwreck of his time, Martini the castaway is convinced that poetry «*latitat per popinas*» (1980, p. 12), that is, «is hiding in taverns», like an unknown beggar, and its only possibility lies in a concrete action, which is artistically materialized in *Schemi*’s collages, resolved to fulfill the po(i)etic by means of a fundamental cooperation of the reader:

[...] the new context that is created has as much importance as the occasional one from which they [the words of many collages] were borrowed and is made possible by the reader. [...] cooperation between the author and the reader has always been the first condition, determining the very existence of the work of art

¹¹ «appendice sensibile del cervello». Martini capitalizes here on the double value of the adjective *sensibile*, which in Italian means both “sensory”, in connection with what can be perceived by the senses, and “sensitive”, alluding to the emotional implications of the experience of perception.

¹² «nel testo poietico (al-libitum, poi-etico) scontrino d’autenticità ed asserzione è la scrittura» (in the poietic text (al-libitum, poi-etico) writing is proof of authenticity and assertion). Diacono, 1962, p. 12.

and whoever may accuse us of impotence or aridity should think about that. (Martini, 1989, p. 7)¹³

But this is not all. Martini's poetics of collage differs from that of the Gruppo 70 also for its cultural and visual sources, which are deeply anchored both to the Neapolitan tradition and the Futurist lesson. Martini owes his marginalized and yet international city a philosophical education which spans from Giambattista Vico's *New Science* to the phenomenology of Paolo Filiasi Carcano¹⁴. From these exceptional thinkers he derived, respectively, the idea of a mental dictionary of humanity rooted in the *viscera* of language (Martini, 2001a), and the necessity to integrate abstraction with experiential practices, fostering an idea of knowledge which arises from the objective world, rather than from its symbolic representation through discourse. On the artistic side, Martini was also exposed to the Neapolitan fringes of the Nuclear Movement: that is, the Gruppo 58, which fueled alternative positions with respect to the official culture supported in Italy in the aftermath of WWII and oriented toward what Martini obsessively calls the "colonization" of the South, consisting in the imposition of foreign aesthetic models (Santacatterina, 2013). Painters like Persico, Biasi, and Del Pezzo – who were all instrumental in the publication of *Schemi* (Caserta and Scontrino, 2001, pp. 148-149) – professed the refusal of abstractionism in the name of a pursuit of the archetypal origins of matter and defended the reasons of an instinctive fantasy against the logics of any ridiculous and commercial (neo)realism. Finally, Martini's material semantics draws plenty from Futurist total aesthetics, which he was one of the first scholars to critically reevaluate, overcoming the limits of its superficial associations with Fascism¹⁵. His collages capitalize on the model of the Free-Word Tables, exceeding their experimental juxtaposition of signifiers by way of the incorporation of other elements than the typographical ones, but also due to the philo-

¹³ «il contesto nuovo che si crea ha tanta importanza quanta ne ha quello occasionale dal quale furono prese a prestito [le parole di molti collages] e si circostanzia e si ambienta ad opera del lettore. [...] la cooperazione tra autore e lettore è sempre stata la condizione prima, determinante l'esistenza stessa dell'opera d'arte e ci pensi chi ci accusasse di impotenza o di aridità».

¹⁴ With whom he had graduated in philosophy at the University of Naples, with a thesis on *Kant's Critique of Pure Reason*.

¹⁵ See, among other things, the exhibit *Scrittura visuale e poesia sonora futurista* (Florence, 1977) and the two volumes of *Tavole parolibere futuriste 1912-1944* (1974-1977), both curated with Luciano Caruso.

sophical implications of his idea of visuality, key to unprecedented poetic and intellectual faculties to be performed within the metamorphic modern world, increasingly bound to synesthetic exchanges.

This entangled background contributes to the extreme complexity of *Schemi's* collages and accounts for the partly submerged story of the book, which nevertheless acts as a gravitational center for all Martini's remaining production. Mario Persico, one its first and few reviewers (1963), evoked the necessity to carry out an inquiry into the single details of the compositions, to read them in the sign of an original sensory (and sensitive) project. Still, he did not attempt the analysis of any of *Schemi's* poems; nor did almost any other critic who engaged with the book over time¹⁶. To make sense of *Schemi's* kaleidoscopic mosaic, then, we will have to implement Persico's suggestion, drifting – just like castaways – through the infinite resonances (anecdotal, visual, philosophical) which swirl like atomic particles within each collage in unexpected, incongruous combinations. In the following section of this paper, three examples from *L'impassibile naufrago* will offer a test bench for such a rhizomatic reading. Their analysis will confirm how collage is for Martini not just a composition technique, but a true poetic gesture, able to redefine the medium of poetry in its own right, offering the cornerstones of its future endeavors: the substitution of the linear deductive logic with a circular one, which accepts contradictions as consubstantial to life and art; the radical subversion of the concepts of Time and History; the transformation of the values and uses of writing, alongside the pivotal distinction between *sense* and *meaning*; and the importance of a cosmic vision as a privileged access to the real.

2. *A curved universe full of matter: three collages, from the earth to the sky*

The fourteen collages included in *L'impassibile naufrago* can be further divided into two groups of seven poems each: the first seven¹⁷ appear

¹⁶ It would be enough, to confirm this, to leaf through the final pages of *Schemi's* second edition (1989), occupied by an extensive press review on the book. An exception to this trend is Giammei 2014, who offers more detailed interpretations of a few pivotal compositions, although always insisting on their belonging to the area of *poesia visiva*.

¹⁷ *Mai visto né conosciuto ma sospettato* (Never seen nor known but suspected); *Un teste che si contraddice* (A witness who contradicts himself); *Questa è una storia d'amore narrata da una donna* (This is a love story told by a woman); *Denuncia di contratto per restare a galla* (Notification of contract to stay afloat); *Qui se souvient encore de sa jeunesse* (Who still re-

mainly crammed with printed typographic materials, which are variously re-combined to attain an overwhelming chaos of phrases, voices, and dialogues; the last seven¹⁸, instead, feature fewer verbal cutouts organized around different images (e.g. a living room, a window, a chessboard surrounded by scribbles and annotations), often losing sharpness against the chromatic density of the background. The progressive inclusion of visual imagery – which works here as an encompassing embodiment of all other auditory, mobile, and olfactory elements excluded from the printed dimension of the *livre d'artiste*¹⁹ – achieves a gradual deconstruction of the greatest illusion of the Western tradition: the «epiphany of the isolated word» (Martini, 1989, p. 7)²⁰. In *Schemi's* plan, that is, words appear plunged in the totality of matter – exemplified by the multiple sources of the collages: newspapers, magazines, a chess manual, among others – and are merged into brand new schemes so as to become a poetic project: a physical act of (re)writing, capable of breaking trite conceptual frameworks.

Three key collage poems can offer an ideal blueprint of this articulated trajectory, for the strategic position they hold within *L'impassibile naufrago*, the extraordinary formativity of their compositional design²¹, and the issues that they address: *Mai visto né conosciuto ma sospettato*, *L'uomo della strada*, and *Sotto gli occhi di tutti*. Being, respectively, the first and last of the first group (n. 1 and n. 7 of the whole series) and the third of the second group (n. 10), these poems describe the arch of Martini's operation: they show the evolution of the collage from a word-based critical

members his youth); *Felice chi può* (Happy who can); *L'uomo della strada* (The man of the street).

¹⁸ *Qualcosa non funziona nel «limbo»* (Something is wrong in the «limbo»); *Una lezione per l'Occidente* (A lesson for the West); *Sotto gli occhi di tutti* (Before everyone's eyes); *Una finestra con una mano* (A window with a hand); *Un meccanismo veramente silenzioso* (A truly silent mechanism); *Il tema speciale di chiusura* (The special theme of closure); *Storia fantastica dei cubi* (Fantastic story of the cubes).

¹⁹ «[...] se appena l'avessi potuto in maniera altrettanto pratica, non avrei esitato ad aggiungere elementi uditivi quali suoni di strumenti, accidentali o voci umane ecc., elementi in rilievo, mobili, olfattivi, ecc.» (if only I had been able to do it in an equally practical way, I would not have hesitated to add auditory elements such as sounds of instruments, accidental noises or human voices, etc., as well as tactile, mobile, and olfactory elements). Martini, 1989, p. 7.

²⁰ «L'epifania della parola isolata».

²¹ As defined by Luigi Pareyson in *L'estetica e i suoi problemi* (1961), formativity represents the fundamental quality that distinguishes any conceptually and aesthetically original art work from a simple repetition of existent forms: it is the intentional degree of innovation of a certain work of art when it comes into being.

medium to a visionary tool of creative action, capable of con-fusing the verbal and the visual, the organic and the inorganic, the rational and the sentimental. Furthermore, their po(i)etic structures – built upon a fabric of complex historical, artistic, and advertising references, all clearly identifiable – offer a singular opportunity to focus on the practice of quotation, diversion, and innovation typical of Martini's collage. Lastly, each of them tackles a crucial aspect of Martini's philosophical vision: time, writing, and knowledge. They are thus the ideal case studies to provide an unprecedented reconstruction of *Schemi's* po(i)etics of collage.

To *Mai visto né conosciuto ma sospettato* (Never seen nor known but suspected, fig. 1), Martini entrusts the task of setting the fundamental frame of this po(i)etics: that of an explosion of the Western verbal civilization. According to him, the «sunset of the word» – title of one of his most fascinating collection of essays, *Tramonto della parola* (1999) – has been preparing in time, with the gradual disappearance of the absolute power of discourse and logic as means of cognition and expression, ultimately sanctioned in the modern society of images and technical reproducibility. If the latter, in fact, has deprived writing of its ancient value of uniqueness and transmission, new media like cinema, music, and television have sharpened the verbal inflation, reducing words to slogans, tautologies, and flat clichés. Newspapers are, for Martini, the exemplary mirror of this situation, which he intends to subvert, retrieving and combining their empty words to elicit a sensory material horizon, in which we are all immersed and where nothing is univocal. Indeed, *Mai visto né conosciuto ma sospettato* looks like the front page of a newspaper, with two thick typographic columns on its sides and a headline in darker and bigger characters followed by a subhead, condensing the ambiguous sense of the collage:

Mai visto né conosciuto ma sospettato [Never seen nor known but suspected] /
Un angelo si è fermato per quattro volte in ogni casa per uno scambio misterioso
[An angel has stopped four times in every house for a mysterious exchange]

The poem shall be read in the perspective of a four-step substitution, to be sought among the maze of typographic cutouts of different styles, fonts, and tones that cross it, suggesting a vortex of intertwined and re-composed echoes. A first, superficial inquiry will prove that the theme of the exchange is explored in its nuances of trade and travel, as the columns on the sides of the page reveal to be filled with microscopic buy

and sell ads of all kinds, as well as with a series of shipping lines services (e.g. Saturnia or Lloyd Triestino), mostly directed to the Americas. Yet, the productive religion of consumerist society is quickly overcome by other types of permutations, indicated by bigger strips of text. This is the case of the new speed record established by the car of the economic boom («la macchina del rilancio», as we read toward the bottom of the collage), namely the Giulietta Alfa Romeo, over the Settebello, the ETR 300 train passed down in history with the name assigned, in the card game of Scopa, to the Seven of Coins, because of its beauty and luxury²². The Settebello – defined *burst* («scoppiato») a few strips above – had in fact been defeated by the Giulietta Spider in a race on the Milan-Rome route, organized in 1961 by the magazine “Quattroruote”. The Alfa Romeo driver, Consalvo Sanesi, took only 5 hours and 59 minutes from Piazza del Duomo in Milan to Via Veneto in Rome, even if he had to drive mostly through state roads²³ and one of the tires had burst: it was literally *scoppiata*, an adjective that Martini ironically attributes to the celebrated Settebello, which arrived at the Termini Station 38 minutes later. Technological novelties and glories – Martini implies – are ultimately synonyms of ephemerality and are subject to rapid reversals of fate, as confirmed by the prominent relief, in the mass of phrases disseminated throughout the collage, of unsettling words like *flames* («fiamme»), *crisis* («crisi»), and *drowning* («annegando»). The poet, harasser of the consciousness («molestatore della coscienza»), warns us: «Non voglio distruggere / la felicità / ma ne temo i tiri» (I do not want to destroy / happiness / but I fear its kicks). Happiness, especially in the modern world, lured by advertising promises, is nothing but an illusion perpetrated to our detriment: it has replaced knowledge, just like the *pneuma* (Lucretius' *anima*, in its value of “soul, vital air”, and in opposition to *animus*, meant as “mind, logos”) has turned into the Pirelli tire²⁴ barely visible underneath the textual cutouts at the top center of the collage. One word for tire, in Italian, is indeed *pneumatico* (pneumatic, because filled

²² Built in 1953 and active on the 842 km of the Milan-Florence-Rome-Naples line, the Settebello reached the extraordinary speed of 185 km/h (Pocaterra, 2003, p. 237).

²³ The Tyrrhenian highway (*Autostrada del Sole*), at the time, went only as far as Florence.

²⁴ The Italian company Pirelli, founded in 1872 and in the 1960s at the acme of its technological expansion, is mentioned in a clipping placed at the bottom center of the collage: «per primi i tecnici della Pirelli hanno studiato e realizzato...» (Pirelli technicians were the first to study and build...).

with air), testifying to the dramatic evolution of language, which cancels etymologies and enslaves them to the market.



Fig. 1 – Stelio Maria Martini, *Mai visto né conosciuto ma sospettato*, Schemi, 1962 (1989), p. 27.

The *leitmotif* of substitution has thus moved from a productive to a (un)ethical sphere; and it's now about to complete its fourth and last step, fostering a radical subversion of the concepts of Time and History. Almost drowned in the string of Italian economic miracles crowding the

collage, in fact, Martini buries the name of Adolf Eichmann, a high Nazi official responsible for the mass deportation of Jews to concentration camps. Escaped to Argentina right after the war, Eichmann was captured by the Israeli Mossad in May 1960 and brought to Jerusalem to stand trial for crimes against humanity. The trial commenced on April 11, 1961 and Eichmann was convicted and hanged on May 31, 1962. His presence, I maintain, should not be read as just a somber note meant to counter-balance the triviality of consumerism, but rather as way of questioning the value of History and rationality, which are often mistakenly used to explain humans' actions and behaviors. Eichmann's name appears in combination of apparently incongruous elements:

La speculazione del piccolo Hans fugge nelle condizioni di Eichmann
 [Little Hans' speculation escapes in Eichmann's conditions]
 la più triste città del mondo
 [the saddest city in the world]
 non funziona
 [does not work]

«Little Hans' speculation» that «escapes in Eichmann's conditions» – which Hannah Arendt was to famously ascribe to a frightful *Banality of Evil* (1963) – could refer to a well-known Freudian study (the “case of little Hans”) related to the Oedipus complex.²⁵ Martini did not trust psychoanalysis, but believed in the unconscious: he rejected, that is, the logical concept of conscience as a rational construction, as much as the possibility of explaining the contradictions of human nature, far more terrifying than any act of madness, and ultimately, to us, unattainable (2005). The abyss of the unconscious, after all, is far more reassuring than Eichmann's uncomplicated, monstrous normality, which is as absurd as History itself. It was History – traditionally conceived upon the illusion of a providential purpose – that produced the horrors of WWII and that authorized, in 1961, the legal and ethical nonsense of a collective victim (the Jewish people) set to condemn their executioner: so that «the saddest city in the world» which «does not work» might very well be Jerusalem. In this respect, Martini's vision of History is very similar to that ex-

²⁵ Little Hans' name was Herbert Graf (1903-1973), son of Max Graf, an Austrian critic, musicologist, and member of Sigmund Freud's circle of friends. His case was discussed in Freud's 1909 study *Analysis of a Phobia in a Five-year-old Boy*, where he maintained that Herbert's fear of horses was a symptom of his castration anxiety and Oedipus complex.

pressed in the *Theses on the Philosophy of History*, written by a Jew who had died in that terrible racial conflict («conflitto razziale») recalled in the collage: Walter Benjamin²⁶, with whom Martini shares the idea of the end of Western culture's unity, unable to provide life with sense in the midst of mass communication and consumerism, as well as the structural method of montage (of impressions, ideas, clues) to defeat the intellectual numbness of humanity. The *Theses*, originally written in 1940, were first published in Italy in July 1962;²⁷ *Schemi's* collages, which would appear in October of that very year, were assembled for publication at the end of summer (Caserta and Scontrino, 2001, p. 149). It is therefore possible that a passionate scholar of philosophy like Martini had read them promptly, so that they could subtly affect the final version of *Mai visto né conosciuto ma sospettato*. However, even if the convergence of Martini and Benjamin's *Weltanschauung* were to be a serendipitous coincidence of ephemeral cognitive traces, we should not forget the advice contained in the introduction to *Schemi*, where Martini invites the reader to actively participate in the (de)construction of the context (sources and possibilities) of the collages (1989, p. 7). And to an educated reader, the peculiar figure of the angel in Martini's poem could easily remind the symbolic image of Paul Klee's *Angelus Novus* (1920), famously used by Benjamin in the *Theses* to convey his conception of messianic History, in which time and progress propel men into the future, leaving behind all the horrors that they have committed:

A Klee painting named "Angelus Novus" shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise [...]. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress (Benjamin, 1968, pp. 257-258).

²⁶ Benjamin killed himself with an overdose of morphine on September 26, 1940 in the Catalan border town of Portbou, after the Francoist authorities had denied him a transit visa to Portugal, from where he intended to escape to the United States.

²⁷ They were included in the volume *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, edited and translated by Renato Solmi for Einaudi.

History does not guarantee any redemption and crushes men's hopes with the false promise of a collective bliss. «Oltre il diritto la Storia» (History above rights), we read in Martini's collage, whose angel seems to have much in common with Benjamin's one: he too directs his glance upon a landscape of massacres («massacri») and he too tries to stop, to foster a substitution of beliefs and to compensate for the endured pain. He also embodies the need for an inversion of the traditional relationship between past and present, which is explicitly refused by both Benjamin and Martini. The former argues, in the *Theses*, that the past, alongside all its unrealized possibilities, should be considered the other face of the present; the latter, maintains that past and future do not truly exist, and men are plunged in a condition of eternal recurrence:

[...] *the verbal universe* [...] is curved, like the mind, like the very space of the universe [...]. But the curvature makes sure that whatever runs in this universe is inevitably destined to return to itself (Martini, 1999a, p. 81)²⁸.

Any chronological idea of time is – just as the idea of a univocal language – an illusion due to this curved nature of the universe, which Martini derives from Heraclitus' ambivalent knowledge (and writing), rooted in the unity of opposites and alternative to the Aristotelian linear deductive logic²⁹. According to this conception, opposites coexist in an infinite multiplication of the binary connections and of the *aporias* of what we erroneously defend as logical thought. Martini exemplifies this fact with a paramount sentence, which he overwrites on several photos: «Ciò che mostra il tempo», an intrinsically opaque phrase in Italian, which is translatable as both “What the Time Shows” and “What Shows the Time”, testifying to the inevitable co-presence of contraries in every utterance (2001d) and to the constant relapse of Time on its axis. This contraction of Time («contrazione del tempo») appears in *Mai visto né conosciuto ma*

²⁸ «l'universo verbale [...] è curvo, come la mente, come lo spazio stesso dell'universo [...]. Ma la curvatura fa sì che qualunque cosa corra in tale universo sia destinata inevitabilmente a tornare su se stessa».

²⁹ «Eraclito infatti fonda il proprio sapere su un sistema generalizzato di connessioni binarie o relazioni bivalenti: giorno-notte, pace-guerra, vivo-morto, è – non è, etc., che si propone quale teoria unificata dei fenomeni della realtà, chiave di accesso e metodo di indagine nella molteplicità del mondo e della vita» (Heraclitus in fact bases his knowledge on a generalized system of binary connections or bivalent relationships: day-night, peace-war, alive-dead, is – is not, etc., which proposes itself as a unified theory of the phenomena of reality, access key and method of investigation in the multiplicity of the world and life). Martini, 1999b, p. 97.

sospettato in association with the Elea 6001, the first Olivetti computing machine built for a medium-sized audience (e.g. universities and schools), which carries an implicit, ambivalent hint to the Eleatic School of Parmenides, the philosopher of the eternal time, that «never was and never will be» (Martini, 2001c, p. 87)³⁰.

The final part of the mysterious exchange advanced in the collage thus promotes a different idea of Time – whose apparent flow is continuous but also inexorably unchanging for men – to counteract the misconception of History. The latter, in Martini's vision, has been replaced by poetry and its dialectical words and images: that is, by erratic particles redeemed from the very culture of consumption, technology, and fashion, and turned into emancipatory chances for modernity, able to undermine the false opinions in which men consume their lives. Poetry is truly the first and last word of the world and Martini seems to emphasize it in the conclusion of this collage. Here, the almost gigantic phrase «l'ultima parola» (the last word) stands against the tiny, intransitive notation «Teano. Lunedì 22 maggio 1961» (Teano. Monday, May 22, 1961), which might recall the “handshake of Teano” between Garibaldi and Vittorio Emanuele II, that ratified the annexation of Southern Italy to the Kingdom of Piedmont and its consequent colonization. Against this imperfect reference³¹, insignificant today as much as harbinger of problems in the past, when it marked the last word of the Mezzogiorno, Martini pushes another “last word”, outside the official historiography: the only last word that counts, imbued with paradox and ambiguity, addressed to the indecipherable enigma of life.

Although he always insists on “the end of the *logos*”, upon which language has been unjustly flattened, Martini thus really puts the word at the center of his poetic speculation. In particular, he aims to re-establish writing – true protagonist of *Schemi*, in its every form – as a channel of individual and collective emotions, complementary to the optical imagery, potentially accessible to everybody, and therefore destined to a creative resurgence. He seeks a *scrittura liberata* (liberated writing), made of «discontinuities, shocks, breaks» as well as «graphic, lexical, syntactic and grammatical whims», and apt to embody «the new *poiein* for the

³⁰ «non fu né sarà mai».

³¹ The actual handshake happened on October 26, 1860.

man» who has been expropriated of expressive means by the hyper-technological media (2001b, pp. 80-83)³².

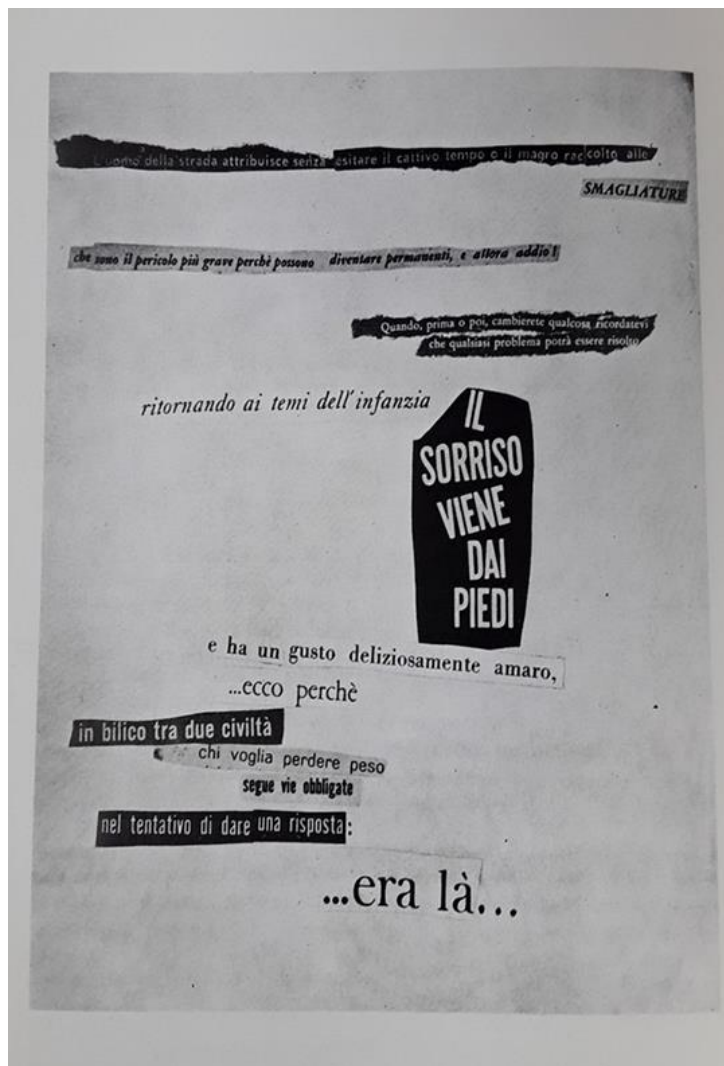


Fig. 2 – Stelio Maria Martini, *L'uomo della strada*, *Schemi*, 1962 (1989), p. 32.

³² «La scrittura liberata ammette [...] discontinuità, sussulti, rotture [...] arbitrii grafici, lessicali, sintattico-grammaticali [...]. [...] Potrebbe essere allora, forse, che la scrittura verbale torni a proporsi come il nuovo *poiein* per l'uomo».

This ethical and philosophical objective is consciously explored in the seventh collage of *L'impassibile naufrago: L'uomo della strada* (The man of the street, fig. 2). At the core of this composition, placed at the heart of the section, we will find a black pentagon³³ displaying the inscription, in slanted capital letters, «IL / SORRISO / VIENE / DAI / PIEDI» (THE / SMILE / COMES / FROM / THE / FEET). A material token of the infinite possibilities of writing, this stele-like figure bears a striking resemblance with the pentagon featured in a visual poem by Corrado D'Ottavi: *Le rouge et le noir* (The red and the black), appeared in "Ana Eccetera" in 1960 and then included in the anthology *Poésie italienne de la nouvelle avant-garde 1961-1962*, edited by Anna and Martino Oberto for the Belgian magazine "Phantomas" in March 1964 (fig. 3). D'Ottavi is a master of collage since *Stima di colori solidi* (Evaluation of solid colors, 1960), occupied by multiple shapes of red, blue, and black paper interspersed with words or phrases cut out from newspapers. The attention to the chromatic and structural balance of the composition, however, is always accompanied, in D'Ottavi, by the need to shake and poetically rebuild a weakened language. *Le rouge et le noir* moves exactly in this direction, tempering the strategy of the collage with the use of graphic and typographic writing. The work spreads over two pages. The first, stages the game of life («le jeu de la vie») as rooted in art, whose purpose is recognized in research («En quoi consiste, à quoi tient l'art / A la recherche»), and especially in poetry. D'Ottavi identifies the latter as present in each single word: «chaque mot est / la poesie», he writes, breaking the phrase in two segments with an arrow-like white geometric form embedded in a black pentagon (*le noir* of the title), which points in the opposite direction, thus suggesting the endless reciprocity of the relationship between words and poetry. It is however the second page to be crucial for *Schemi*, because it is occupied by a red pentagon (*le rouge*) almost identical to the one in *L'uomo della strada*. The pentagon seems to condense the dynamics of writing and its unlimited semantic scope, materializing its form through black words of different fonts and dimensions: «Sur / Une / Page / Blanche / est / un / Espace / Noir» (On / A / White / Page / is / a / Black / Space). Writing, that is, can overcome the limits of language because it is intrinsically indeterminate, capable of connecting infinite ideas and things in space – being space in itself –, especially if it is willing to inte-

³³ Which, however, could have been of some other dark color in the original collage, then photo reproduced in the book.

grate the alphabetic-numeric signs, featured at the top of the composition, with the world of images. The surface chosen by D'Ottavi to deposit his black writing is not white, after all, hinting at the fruitful influence of visual imagery on the poetic act.

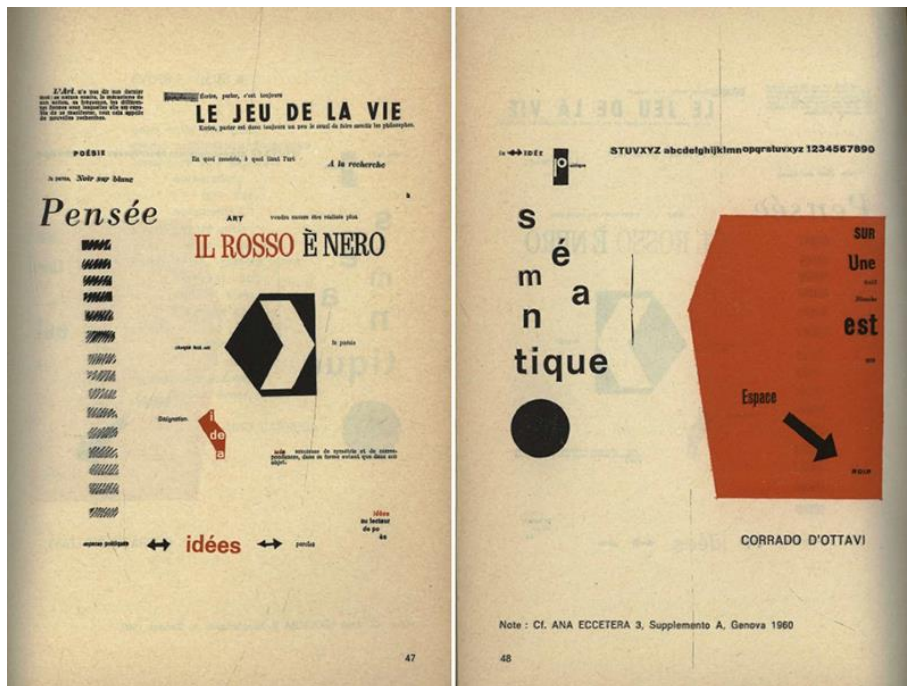


Fig. 3 – Corrado D'Ottavi, *Le rouge et le noir (sémantigraphie)*, "Phantomas", 45-49 (1964), pp. 47-48.

Martini cannot but share D'Ottavi's results, so close to his own sensitivity, and quotes the pentagon making it the dark surface that welcomes the white of writing, almost as he were playing with the original game of colors; and he also uses it to deposit a fundamental trace, which he could have also engraved, on this particular stele, in its physical form: the feet. The foot is for Martini a tactile alternative to the hand: a means of the adhesive nature of knowledge, anti-metaphorical and anti-representative, of which he speaks in *L'oggetto poi/etico* (1980, p. 26). It is a vehicle of action of the body within space (a space different and yet similar to that of writing, all to be conquered and never perpetually achieved), against Time and its cruelties (exemplified, in the first line of *L'uomo della strada*,

by the reference to «il cattivo tempo o il magro raccolto», literally bad weather or poor harvest). It is, in particular, a harbinger of what Martini calls «events of no return» (eventi di non ritorno), ephemeral moments subtracted from the ungovernable flow of life and meant to replenish it with sense: «the absolutely accidental shadow of a walking foot in a certain place and moment, [...] the vibrant reflection of a crystal, a stolen smile, a staring gaze, a crying face or anything else that passes on the TV» (1996, p. 23)³⁴. With this value, feet, always various and anonymous, return in Martini's works with obsessive punctuality: for instance, in *Neurosentimental*³⁵, the neurotic photo novel which pushes to the extreme the techniques explored in *Schemi*, they act as a visual and, so to speak, structural refrain of an inner landscape, plunged into an arched temporality of imperceptible accidents. One example for all can be found on page 28, facing – in a sort of tragic polyptych – a collage ensemble (on p. 27) dedicated to the assassination of US President Kennedy and filled with confusing documents related to that terrible event (fig. 4). There, five torn newspaper headlines appear pasted to a blurred image upon which Martini's handwriting deposits an unclear, partly illegible message, maybe meant to echo the broken voice of the president's wife: «questo è Lee Harvey Oswald, / [?] la madre contro il / fascino del / presidente / ucciso, / Jackie» (this is Lee Harvey Oswald, / [?] the mother against the / charm of / the killed / president, / Jackie). Against the disorder of such uncertain information – aimed at emphasizing the inconsistency of historical facts, even when they seem so close and iconically relevant – on the next page we see the feet of a crowd, that seem to concretely support the (also torn) image of a building: feet are, in other words, the only unmistakably identifiable and unshakable element in the midst of confusion, obscurity, and pain. History, as always, fades away and we are precipitated into the private, yet universally sharable sphere of the body and its signs, subtracted from chaos, albeit for a short moment. Not by chance, the long handwritten lines that fill the bottom of page 28 move the focus of the collage to a microscopic, insignificant, but all the more

³⁴ «l'ombra assolutamente accidentale di un piede in marcia in un determinato luogo e momento, [...] il riflesso vibrante di un cristallo, un sorriso rubato, uno sguardo sbarrato, un volto piangente o qualsiasi altra cosa che passi per il televisore».

³⁵ Conceived as early as 1963, *Neurosentimental* appeared in fragments, for the first time, in the second issue of "Linea Sud" (1965); it was published as a whole in 1974, for the Edizioni "Continuum", and then reprinted by Morra in 1983. For an in-depth analysis of *Neurosentimental* see, in this special issue of "piano b", Colombo 2020.

relatable episode: that of an erotic tension between Iorio, the protagonist of *Neurosentimental*, and Vera, alongside his slight sense of repulsion for her soft body. A similar situation is described in an intentionally marginalized typewritten text at the very bottom of page 27, where we read of Iorio's first sexual encounter with a different girl, Annie: another trivial happening, which, however, makes much more sense than Kennedy's messy death and contributes to the process of intimate cognition at stake in this schizophrenic anti-novel.

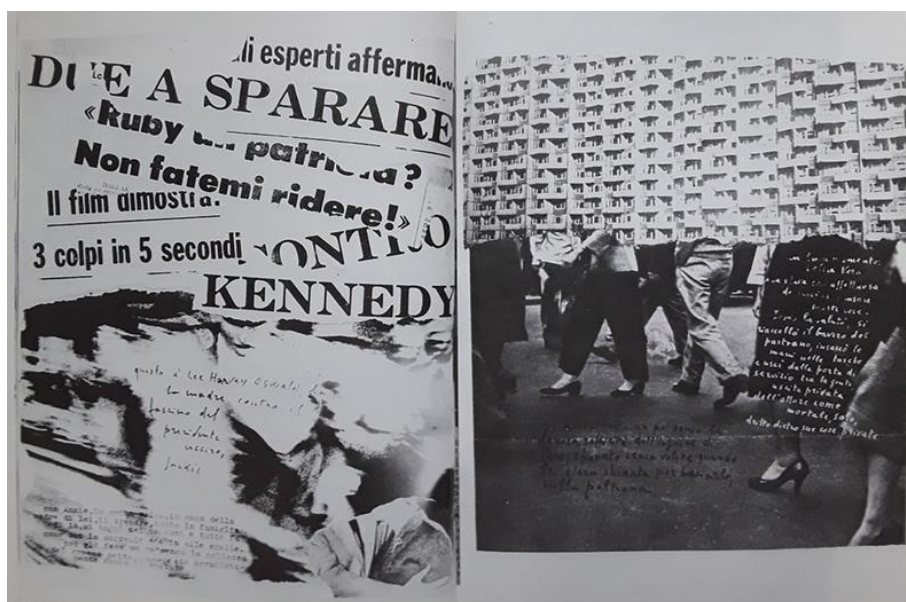


Fig. 4 – Stelio Maria Martini, *Neurosentimental*, 1963 (1983), pp. 27-28.

In *L'uomo della strada* feet are equally used as minimal but effective marks of the eternally returning but eternally still Time, which follows fixed paths («vie obbligate»). They appear poised between two civilizations («in bilico tra due civiltà»), that is between life and death, in the attempt to give an answer («nel tentativo di dare una risposta») to the stretch marks («smagliature») of the existence: a bitter but, since it is the only possible one, also blissful answer («ha un gusto deliziosamente amaro»). Martini collects here a great number of advertising slogans – variously related to beauty products, food, and even the cold war rhetoric – and turns their commercial meaning into a higher sense, not only by means of their incongruous juxtaposition (since the individual cutouts

seem to be almost drifting on the collage surface), but by asking the reader to assume the perspective of the feet: namely, to look at them from the side of an intuitive, immediate knowledge, grounded in what is perceivable and rooted in subjective *senses*, not functional *meanings*³⁶. The «word» – Martini writes in another essay significantly entitled *Non si esce dal sensibile* (You cannot escape the sensory world) – «remains an emanation of the subject, who lives of what he perceives» (2005, p. 134)³⁷. If this is true, then, we'll have to embrace a form of material writing – an intermedia writing *made with feet*, as it is invoked in *Schemi* and actualized in *Neurosentimental* – capable to tear away pieces of our lives capitalizing on their insignificance, beyond all social and political histories, and focusing on the existential, and thus cosmic fold of human actions.

And on a cosmic vision it is appropriate to close this reading of *Schemi*: that is, with the analysis of *Sotto gli occhi di tutti* (Before everyone's eyes, fig. 5), first published on the last issue of "Quaderno"³⁸, then transited in *Schemi* and also featured on its cover, which bears the visual and sentimental identity of the book. However, Martini was not completely happy with the result (1989, p. 7): the reason is probably to be found in the extreme poetic importance that he meant to assign to this particular collage. Here, the verbal clippings are laid out, like white stripes engraved with writing, on what looks like a black astronomical backdrop crossed by planetary rings similar to those of Saturn, the gaseous giant of the solar system, also known as its jewel because of its sparkling colors (pink, among others). On this scenery, small and big circular flares, halfway between planets and soap bubbles, are floating: they recall the shepherd satellites, Saturn's moons orbiting inside or immediately outside its rings, and composed of millions of objects of a magnitude ranging from the micrometer to the meter.

According to Giammei (2014, p. 310), the composition is modeled on a De Beers advertising poster of the 1960s, where diamonds appear in a

³⁶ «[...] senso e significato vanno difficilmente d'accordo tra loro, perché la comunicazione fondata sul senso assume volentieri la forma come di un dialetto personale ('idioletto') e dunque il veicolo della comunicazione si presenta come oscuro, anche in presenza dell'interpretazione» (sense and meaning hardly agree with each other, because communication based on sense often takes the form of a personal dialect ('idiolect') and therefore the vehicle of communication is presented as obscure, even in the presence of interpretation). Martini, 1999a, p. 85.

³⁷ «[la] parola resta emanazione del soggetto, che vive di sensibile».

³⁸ No. 3, May-June-July 1962.

glinting sky dappled with fine dust, over the head of two lovers, alongside the motto «your own bright star». Yet Martini's collage goes beyond the simple distortion of the mass media rhetoric of consumerism: the clash is rather to be sought between the hubris of the ad, which dares to commodify the boundless matter of the universe by reducing its interstellar clusters to a pocket product, and the immense vision of the infinite «pink traffic» surrounding the wonderful Saturn. Martini urges us to linger on the incredible spectacle of the rings – made of thousands of dust, rock, and ice particles – which revolve around the planet like continuous ribbons, perpetual and motionless at the same time:

sotto gli occhi di tutti / mostruosamente indicata per ogni / possibile futuro / la perenzione dei residui passivi / a quelli che / non soffrono d'allucinazioni come Goebbels / e suggerita per il grande / traffico rosa dell'infinito / svelerà una / traccia o qualcosa di più come / alfabeto morale di altre domande o come / - cos x : $\cos^2 x/2$ / e la densità media del sole

[before everyone's eyes / monstrously indicated for every / possible future / the extinction of residual liabilities / for those who / do not suffer from hallucinations like Goebbels / and suggested by the big / pink traffic of infinity / will reveal a / trace or something more as / moral alphabet of other questions or as / - cos x : $\cos^2 x/2$ / and the mean density of the sun]

Despite the apparently aseptic-legal tone and the entangled syntactic frame, Martini touches here the height of absolute poetry: he truly unfolds without hallucinations – always to be rejected as evil, as confirmed by their association with Goebbels, the terrible minister of the Nazi propaganda – the curved universe full of matter. To decipher the latter, one needs something more than mathematical equations and chemical formulas: matter, after all, cannot be forced into a single gem, which is moreover made of carbon, a basic element of organic chemistry equally contained, for example, in the ashes of a deceased person. The difference lies simply in the structure, as it happens between life and death. Death, specifically, is compared to the extinction of every debt (*perenzione*); and it is before everyone's eyes, in every possible future, and only this awareness can fill the mental void of our existence in the world. No dystopia, therefore, nor opacity of technical codes to antagonize the false easiness of advertising (Giammei, 2014, p. 312): for Martini, the whole language is opaque and for this reason we need to transform it into poetry, which thrives in opacity, and use it to steer away, from the

pervasive banality of the systems of power, the sense hidden in what surrounds us. Martini's collage is, in other words, the deeper we can delve into the material knowledge of things, on the basis of an etymology which is always excessive – and which, from the diamond, brings him to the ring, then to the rings of Saturn, then to infinity, carbon, organic life, and death –, not to *have* but to *cross* them, with the mindfulness of being ourselves nothing but an infinitesimal atom in the celestial expanses. Our poet definitively shows this in a few incredible collages originally conceived for *Neurosentimental* but ultimately excluded from the book, and today owned by the Fondazione Morra in Naples. In those works, stereotyped images of young lovers are precipitated in sidereal spaces (where, sometimes, even spaceships and robots peep out), to remind us of the fragility of our every absolute (fig. 6).

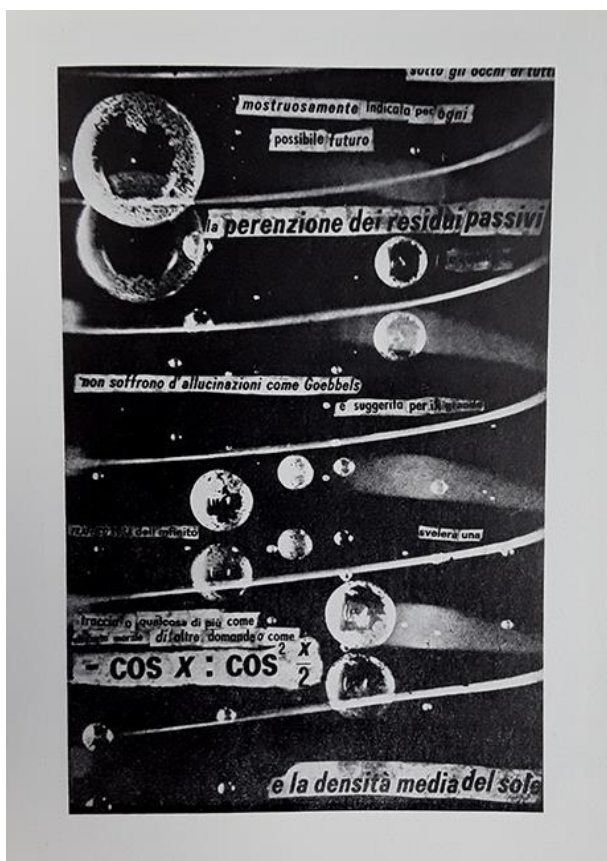


Fig. 5 – Stelio Maria Martini, *Sotto gli occhi di tutti*, *Schemi*, 1962 (1989), p. 35.

3. *The inevitable poetry: collage as end and redemption*

Symptoms of an inner volition integrated by their audience – «una volizione / integrata / dalla situazione / di chi guarda», as Martini writes in another piece of *L'impassibile naufrago*³⁹ – the analyzed poems define a new aesthetics of collage, aimed at a poetic revolution through contradiction, excess, and opposition to the existent. Obscure but even superficially fascinating, in need of detailed interpretation but pulsating of incontrovertible sense, *Mai visto né conosciuto ma sospettato*, *L'uomo della strada*, and *Sotto gli occhi di tutti* have proven, in particular, how collage works for Martini as a means of end and redemption at once.

On the one hand, in fact, they embody a sense of closure, of a truly epochal ending – of History, writing, and knowledge as traditional tools of progress and rationality. Indeed, they all express a temporality of matter, which no longer has to do with the rigorous rhythms of the *logos*, but becomes the measure of body and soul, of earthly and cosmic phenomena. They also display a hybrid use of language, where opposites – words and images, sense and meaning, theory and practice – meet, unveiling the failure of conventional codes and subtracting men to the ineffective mechanisms of a binary logic. Finally – with their entangled, often incompatible combinations of references, quotes, and memories – they stand at the very limits of reason, certainties, and conscience.

On the other hand, in this ending – of the Western word and world – lies the redemption of poetry, which, according to Martini, primarily consists in «freeing the poetic object from time: freeing experience from historical constraints, redeeming it from the inertia that presents it to us as alienated» (Martini, 1983b)⁴⁰. In this perspective, poetry coincides with that liberated writing which is constantly performed throughout *Schemi's* collages as a multisensory and impermanent gesture, symbolically embodied, in each poem, by a pivotal visual trace: a trace meant to remind the reader of the physical act of the poet, who engaged with the collagist operation. In *Mai visto né conosciuto ma sospettato*, that trace is the image of a tire which, buried beneath a myriad of words and phrases, communicates the idea of a track left on the ground, suggesting the manual skills required by the composing experience. In *L'uomo della strada*, instead, it is the phrase «IL / SORRISO / VIENE / DAI / PIEDI», inscribed within the

³⁹ *Una finestra con una mano* (A window with a hand).

⁴⁰ «la poesia consiste e si esaurisce nel [...] liberare dal tempo l'oggetto poetico: liberare dal rigore storico il vissuto, riscattarlo dall'inerzia che ce lo mostra come alienato».

pentagonal cutout, which alludes to the material aspect of creation, in a sort of *mise en abyme* of the assembling process. Eventually, in *Sotto gli occhi di tutti*, it is the blurry, sometimes illegible quality of the clippings laid upon the cosmic scene that underlines the non-transcendent nature of the collage, subtracting it to the sphere of the sign and ascribing it to that of matter (as both support and environment).



Fig. 6 – Stelio Maria Martini, collage *Neurosentimental 175*, 1983,
Courtesy of the Morra Foundation

Martini's need to firmly ground his works in the poietic – i.e. in the concreteness of making – ultimately puts them beyond the simple representation (and understanding) of things to convey a transformative urge, a desire for an active metamorphosis of reality. *Schemi's* collages, after all, are true agents of change, where knowledge becomes invention and emancipation: they offer a cognitive training to extract poetry from within the real, welding it so deeply to the material ambiguities and complexities of our human life, that it miraculously acquires a value which would be otherwise lost in translation. Martini's collages remind us, in other words, that poetry – what can be perceived, not explained – is not only necessary, but inevitable: «poetry remains the only means of overcoming what is commonly known as incommunicability» (1962, p. 19)⁴¹. It is in our flesh and blood, as much as in our brain and language: it is hidden (and forgotten) in every vague sentence that we utter with carelessness, in every movement of our hands and body, in the constant display of our curved being.

⁴¹ «la poesia resta l'unico mezzo per superare ciò che è comunemente conosciuto come incomunicabilità».

Bibliography

Arendt, H. (2006 [1963]), *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, Penguin Books, New York.

Baj, E. (1986 [1964]), *Pop-Napoli*, in Martini, S.M. (ed.), *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*. Guida, Napoli, pp. 54-55.

Ballerini, L. (ed.) (1973), *Scrittura visuale in Italia 1912-1972*, Galleria civica d'arte moderna, Torino.

Ballerini, L. (1975), *La piramide capovolta*, Marsilio, Venezia.

Belli, G. (ed.) (2007), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900, dal Futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, Skira, Milano.

Benjamin, W. (1968), *Theses on the Philosophy of History*, in *Illuminations*, trans. Zohn H., ed. Arendt H., Harcourt, Brace & World, New York, pp. 253-267.

Caruso, L., Martini, S.M. (eds.) (1974-1977), *Tavole parolibere futuriste 1912-1944*, Liguori, Napoli, 2 vol.

Caruso, L., Martini, S.M. (eds.) (1977), *Scrittura visuale e poesia sonora futurista: mostra bibliografica*. Palazzo Medici Riccardi, Firenze, 4 novembre - 15 dicembre.

Caserta C., Sessa, M.G. (2001), *Per forma di parola. Stelio Maria Martini dagli anni dell'avanguardia a Napoli ai "labirinti verbali"*, Guida, Napoli.

Caserta C., Scontrino C. (2001), *Avanguardia a Napoli. (Riviste 1958-1983)*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli.

Colombo D. (2020). *Neurosentimental di Stelio Maria Martini: un simulacro del nostro tempo*, "piano b. Arti e culture visive", vol. 5 no. 1, pp. 51-84.

Diacono, M. (1962), *Petit tractatus periegeta taccuino scholion al "de ta-nautologia hominis"*, "Quaderno", no. 2, pp. 11-13.

D'Ottavi, C. (1964 [1960]), *Le rouge et le noir (sémantigraphie)*, in Oberto, A., Oberto, M. (eds.), *Poesie italiana de la nouvelle avant-garde 1961-1962*, "Phantomas", no. 45-49, pp. 47-48.

Dogheria, D. (2014), *Le carte di Ugo Carrega e Stelio Maria Martini*, in Allegrini, G., Vinca Masini, L. (eds.), *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie: mezzo secolo di poesia visiva, poesia concreta, scrittura visuale*, Skirà, Milano, pp. 69-74.

Giammei, A. (2014), *Poesia visiva e fotopoema. Sei letture e due proposte per Stelio Maria Martini*, "Smerilliana", no. 16, pp. 303-330.

Martini, S.M. (1962), *Ancora della stupidità e della malizia*, "Quaderno", no. 3, pp. 18-32.

Martini, S.M. (1979), *L'«avanguardia permanente» di Emilio Villa*, in Grana, G. (ed.), *Letteratura Italiana. Novecento. I contemporanei*, vol. 10, pp. 9546-9600.

Martini, S.M. (1980), *L'oggetto poi/etico*, E/Mana/Azione, Napoli.

Martini, S.M. (1983a [1974]), *Neurosentimental*, Morra, Napoli.

Martini, S.M. (1983b), *La giovane scimmia*, in Caruso L. (ed.), *Continuum, contributi per una storia dei gruppi culturali in Italia. 1966-1976*. All'insegna del sapere, Napoli.

Martini, S.M. (1989 [1962]), *Schemi*, Morra, Napoli.

Martini, S.M. (1996), *La chiave universale*, Morra, Napoli.

Martini, S.M. (1999a), *La scena post-verbale*, in *Tramonto della parola*, Bulzoni, Roma, pp. 75-96.

Martini, S.M. (1999b), *Della scrittura artificiosa*, in *Tramonto della parola*, Bulzoni, Roma, pp. 97-119.

- Martini, S.M. (2001a), *Vico e Villa*, in *Tigri e filtri*, Morra, Napoli, pp. 47-52.
- Martini, S.M. (2001b), *La scrittura liberata*, in *Tigri e filtri*, Morra, Napoli, pp. 79-83.
- Martini, S.M. (2001c), *Identità, non ripetizioni*, in *Tigri e filtri*, Morra, Napoli, pp. 86-88.
- Martini, S.M. (2001d), *Ciò che mostra il tempo*, in *Tigri e filtri*, Morra, Napoli, pp. 106-107.
- Martini, S.M. (2005), *Non si esce dal sensibile*, in *Dove comincia il senso*, Morra, Napoli, pp. 133-134.
- Pareyson, L. (1961), *L'estetica e i suoi problemi*, Marzorati, Milano.
- Persico, M. (1963), *Per gli Schemi di S.M. Martini*, "Linea Sud", no. 1.
- Pocaterra, R. (2003), *Treni. Conoscere e riconoscere tutte le locomotive e i treni che hanno fatto la storia delle ferrovie del mondo*, De Agostini, Novara.
- Santacatterina, S. (2013), *Decolonizing Literature. S.M. Martini and the Writing of Images*, "Third Text", vol. 27, no. 6, pp. 786-794.
- Tricarico F. (2016), *Stelio Maria Martini: impassibile naufrago*, "RACNA", March 22, viewed on November 8, 2020 <http://www.racnamagazine.it/stelio-maria-martini-impassibile-naufrago-ricordo/>

Neurosentimental di Stelio Maria Martini: un simulacro del nostro tempo

DAVIDE COLOMBO

Dopo l'esperienza di *Schemi* (1962)¹, nel 1963 – anno del Gruppo 70 e del Gruppo 63 – Stelio Maria Martini realizza *Neurosentimental*, unanimemente considerato un caposaldo delle ricerche verbovisuali degli anni Sessanta, date dall'interazione di forma e cultura letteraria e visuale.

Per definire questo libro, la critica ha parlato di fotopoema, di fiction, di romanzo visivo, di grande rebus; ha avanzato riferimenti alla cultura massmediatica, al fotoromanzo, al fumetto, al cinema (Fagone, 1977, p.n.n.; Miccini, 1977; Serra Zanetti, 1977, pp. 75-84; Piemontese, 1983; A.C., 1983; D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58; Roccasalva, 1985, pp. 16-17; D'Ambrosio, 1989, p. 32; Giammei, 2014, pp. 303-330). Tuttavia, proprio per meglio evidenziarne il carattere visivo, ci si propone di tornare a guardare e a riflettere sulla tecnica impiegata da Martini, il collage; di tornare ai fondamenti formali, compositivi e strutturali del collage di forme-con-immagini fotografiche e di forme-con-testi scritti; di partire dall'analisi delle "variazioni" di forme, rapporti, accostamenti, bilanciamenti e sovrapposizioni di singoli elementi per sottolineare come sia la natura compositiva e organizzatrice del collage a determinare e costruire il senso interno e di interrelazione tra immagine e parola; di considerare i modelli operativi del collage dadaista e surrealista; di analizzare come l'azione di "impaginazione/montaggio" sia lo strumento attivo che rende possibile lo sviluppo di un romanzo per immagini e parole come *Neurosentimental*.

Come ricordato dallo stesso Martini e da diversi osservatori, *Schemi* e *Neurosentimental* segnarono la fine della produzione poetica verbale intrapresa dall'artista nel 1953 e intensificatasi sullo scorcio degli anni Cinquanta nel contesto dell'avanguardia napoletana cresciuta attorno e a partire dal gruppo 58 (Guido Biasi, Mario Colucci, Lucio Del Pezzo, Bruno

¹ Si veda in proposito, su questo stesso numero di "piano b", Colucci 2020.

Di Bello, Sergio Fergola, Luigi Castellano detto Luca, Mario Persico) e dalla rivista "Documento Sud" (1959-61), per affidarsi alle potenzialità espressive dell'immagine e del collage: «l'elemento visivo infatti non è che il potenziamento delle possibilità così offerte alla parola, quando non il completamento» (Martini, 1962d)². L'ambiente di "Documento Sud", aperto in modo dialettico alle istanze artistiche italiane più innovative, ben rappresentate dalle riviste "Il Gesto" (1955-59), "L'Esperienza moderna" (1957-59), "Appia Antica" (1959-60) e "Azimuth" (1959-60), e a una dimensione europea composita e di grandi sollecitazioni (Bacci, 2016), offrì a Martini un luogo in cui mettere alla prova i propri studi letterari e filosofici e l'idea di un'espressività poetica che travalicasse i confini della parola, grazie al confronto serrato con i modelli dell'avanguardia verbovisuale futurista e dei collage dadaisti, surrealisti e con le poesie-collage di Persico. Sollecitato a un'indagine dei meccanismi espressivi, nel n. 5 di "Documento Sud" (1960) Martini pubblicò un invito a perseguire un'arte che fosse cosciente dell'artificio che mette in atto:

L'estro pullula nelle pause del rilassamento della tensione del trascrivere. Un gesto, una postura, la percezione reale o della memoria d'un qualunque elemento sensibile o anche concettuale, provoca una visione tempuscolare, la quale non può essere frugata perché così scomparirebbe. Ma la tenue cosa è un fatto che rimuove nel senso desiderato le sedimentazioni del nostro piacere o del nostro dolore. Si tratta adesso di formulare in termini espressivi il dato, ora finalmente pensabile. Le difficoltà della trascrizione stanno appunto nel fatto che non si pensa per parole, immagini o altro, bensì per piccole curiose entità alla cui formazione concorrono elementi di parole, immagini ed altre cose con qualche predominanza d'uno di essi, per stabilire quale, credo occorra risalire alle nostre prime impressioni. Ed è a questo punto che si opera la trasformazione in materiale espressivo (Martini, 1960).

Infatti, la consapevolezza delle stratificazioni storiche e culturali, delle implicazioni filosofiche della comprensione della realtà e della società, dei meccanismi della scrittura poetica e visiva, e delle ragioni della nostra facoltà estetica guidano sia la riflessione teorica di Martini sia la sua pra-

² Il concetto verrà sviluppato da Martini anche in altre occasioni: «Dicevo, infatti, che l'elemento visivo, a parità di diritti con quello verbale, va considerato complementare di questo perché rappresenta, meglio di quanto non farebbe mai la parola, da sola (e meglio nei casi in cui, con questa, si adoperano ricorrenti immagini quotidiane - le stesse parole non sono ricorrenti elementi quotidiani?), il sostrato fantastico e sentimentale che sottende uno schema verbale (e viceversa, naturalmente)» (Martini 1965b, pp. 5-6).

tica poetica e visiva. Anche nell'avventura dei tre fascicoli di "Quaderno" realizzati nel 1962 con Mario Diacono ed Emilio Villa, Martini approfondì le relazioni tra linguaggio, sfera estetica e dimensione comportamentale. Coerentemente alla lettura delle implicazioni sociali del fatto poetico o artistico, Martini si pose il problema della fruizione e, quindi, della funzione comunicativa della poesia. Nei testi *Della stupidità e della profondità* e *Ancora della stupidità e della malizia* apparsi nel primo e nel terzo numero di "Quaderno" (Martini, 1962a, pp. 10-14; Martini, 1962c, pp. 18-32), Martini metteva a fuoco la necessità di confrontarsi con un pubblico non elitario o borghese, ma con la massa e il suo comune vivere e sentire rispetto al quale i prodotti poetici e artistici parevano avere una netta ostilità, riconoscendo solo alla poesia la capacità di «superare ciò che è comunemente conosciuto come incomunicabilità, essendo ormai di comune dominio la massima che "vita significa barriera mentale"» (Martini, 1962c, p. 19)³.

Nell'editoriale del n. 2 di "Quaderno" – una sorta di programma ideale, di manifesto, come suggerito da Diacono in una lettera a Martini del 26 febbraio 1962⁴ – si condensavano presupposti ideologici e intenti operativi:

stato patologico di cultura. nella scrittura, iperlogos. nascondimento infraverbale di tematica, struttura, ideologia. denazionalizzazione della lingua, plurivocità del lessico, annientamento del senso umanistico, abbandono anarchico, nevrotico al segno, puro agire nella forma, "sguardo" nella psico chimia del profondo (Diacono, 1962, p. 1).

Il nuovo linguaggio poetico si confronta con una riflessione filosofica sul linguaggio e con un'idea di letteratura che non coincida più con una tradizione letteraria codificata (con una storia letteraria determinata da autorità precostituite e dal carattere coercitivo)⁵, ma che risponda a una vocazione all'eterno presente e sia un insieme di espressioni "poetiche" rintracciabili anche al di fuori del campo letterario. Il nuovo linguaggio

³ L'espressione «vita significa barriera mentale» verrà citata da Martini in *Neurosentimental* alle pp. 133 e 151.

⁴ Cfr. lettera di Mario Diacono a Stelio Maria Martini, Roma, 26 marzo 1962, Fondo Stelio Maria Martini, SMM 1.1.3, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

⁵ Su questo argomento si veda (Martini, 1962b, pp. 26-30): «I limiti implicati da una lingua nazionale, dall'importanza prestabilita di determinate opere o mode letterarie, da autorità precostituite per tradizione, non hanno che il valore che ormai si riconosce alle coercizioni» (p. 27).

attinge alla combinazione e risemantizzazione dell'universo visivo, segnico e formale dei media per denunciare i meccanismi di coercizione dei mezzi di comunicazione, dell'esibizionismo borghese, della ricerca viscerale di consenso pubblico e del consumo culturale delle masse da parte del potere economico e politico (fig. 1). Il tema portante delle riflessioni e delle ricerche di quegli anni da parte di diversi poeti visivi e artisti «è quello di un'alfabetizzazione poetica, prima ancora che ideologica, delle masse: cioè la sfida di sottrarre, per quanto possibile, la poesia sperimentale di punta dall'elitarismo in cui la complessità e la ricercatezza dei suoi mezzi espressivi avevano finito per relegarla dall'ermetismo in poi» (Zanchetti, 2015, p. 8). E di farlo sullo stesso terreno della quotidianità della comunicazione di massa, attraverso un uso critico dei nuovi modelli che ne arresti però il flusso ininterrotto e il relativo addestramento ideologico ed estetico, e che sperimenti strategie di comunicazione capaci di ripristinare la polisemia e lo spessore simbolico del linguaggio poetico e artistico, differenziandosi dal canale unico e monodirezionale dei media. Si vuole riconsegnare al lettore (e all'uomo) un ruolo attivo e cosciente di interpretazione tanto del fatto visivo, quanto della realtà sociale stessa da cui deriva e in cui l'uomo è immerso.



Fig. 1 – Stelio Maria Martini, *Neurosentimental*, 1963 (1983), p. 31.

Tuttavia, perché ciò sia fattibile, si presuppone di poter rendere il lettore stesso conscio dei meccanismi del linguaggio visivo massificato attraverso il procedimento di riuso e di rimontaggio del già dato e del già noto. Si confida nel fatto che una nuova ridisposizione e risemantizzazione degli elementi possano educare il lettore a riconoscere negli elementi iconici a lui già famigliari, le logiche che vi soggiacciono e che indirizzano usualmente comprensione e azione nella vita quotidiana, in modo da rompere e invertire il processo di produzione e consumo. Un'aspirazione – propria del dibattito artistico e culturale dalle implicazioni politiche degli anni Sessanta e Settanta –, purtroppo, più utopica che fattibile.

Tra fine anni Cinquanta e primi anni Sessanta, si assumono come oggetto d'indagine e strumento espressivo i modelli testuali della pubblicità, della letteratura, dell'editoria popolare e del fotoromanzo, e li si caricano di una significazione radicalmente diversa attraverso la tecnica del collage. Come ben chiarito da Martino Oberto nel saggio *Uno specifico letterario (e filmico)* pubblicato sul n. 3 di "Ana Eccetera" (maggio 1960) – in cui l'analisi del processo di montaggio viene condotta attraverso il montaggio di ritagli e «appunti stampati», cioè mediante la rivitalizzazione delle tecniche di giustapposizione visiva delle avanguardie (Oberto, 1960, pp. 1-6; Zanchetti, 2007, pp. 26-27) – le pionieristiche ricerche verbovisuali di quegli anni coniugavano la componente critica con quella operativa, ampliando l'intervento scrittoriale in una dimensione visiva e oggettuale. Difatti, le operazioni di riuso, *détournement* e montaggio utilizzate durante gli anni Venti e Trenta in ambito dadaista e surrealista o nel cinema di Eizenštein⁶, e riprese da lettristi e situazionisti, nonché da certe neoavanguardie letterarie, trovarono particolare diffusione negli ambienti artistici italiani dalla seconda metà degli anni Cinquanta, tra Milano, Genova, Firenze, Roma e Napoli⁷, e grazie all'attività di diffusione operata da

⁶ Si ricorda che al cinema di e dopo Eizenštein sono dedicati due interventi di Guido Biasi in "Documento Sud" n. 3 (Biasi, 1960) e di Henri Delau su "Linea Sud" n. 0 (Delau, 1963, p. 7).

⁷ Gli anni di formazione e di stimoli molteplici e diversificati in arte e letteratura furono ricordati dallo stesso Martini nel saggio *La giovane scimmia* (Martini, 1983c, pp. 8-17). L'ambiente napoletano si dimostrò particolarmente ricettivo alle sperimentazioni e alle istanze lettriste e situazioniste, come ricordato da Luciano Caruso nell'introduzione all'edizione Morra di *Schemi* (Caruso L., 1989). Riflessioni più circostanziate e storicamente supportate sul lettrismo e sul situazionismo verranno proposte da Caruso e Martini ancora negli anni Settanta, soprattutto nel numero d'esordio dell'aprile 1975 della rivista "Uomini e Idee" dedicato ai due movimenti (Caruso, Martini, 1974; Caruso, Martini, 1975), parallelamente alle giornate di poesia sonora organizzate tra il 1972 e il 1975 nell'ambito di *Continuum*, in cui verranno presentate, tra le altre, anche le sperimentazioni di Isou (cfr. Zanchetti, G. et al., 2014).

alcune riviste come "Ana Eccetera", "L'Esperienza moderna", "Documento Sud", "Azimuth", "Linea Sud"⁸. Il montaggio di elementi iconici e verbali assumeva così una valenza propriamente critico-analitica e, allo stesso tempo, costruttiva, a livello formale-visivo, di senso e ideologico-politico. Martini in *Schemi* osservava che il fatto «che inoltre intervengano elementi visivi da assumere come parole nuove, ciò, al più, dimostrerà ancora una volta l'imprevedibile potere di ricezione ed assimilazione (e l'orientabilità) della sensibilità stessa e un arricchimento delle stesse facoltà poetiche» (Martini, 1962d). Per Martini, come per Oberto, Pignotti, Miccini e altri, l'ostentazione fisica e visiva del prelievo del ritaglio cartaceo è portatrice di senso poiché attiva la connessione tra ambito di provenienza e nuovo contesto visivo e comunicativo:

le parole di molti collage, ad esempio, riprodotte per mezzo di normali caratteri tipografici, tutti uguali, non conserverebbero l'apporto della loro provenienza; perché il contesto nuovo che si crea ha tanta importanza quanta ne ha quella occasionale dal quale furono prese a prestito e si circostanzia e si ambienta ad opera del lettore (Martini, 1962d).

Per Martini, come scriverà retrospettivamente nel saggio *La giovane scimmia* (1983), si trattava di sostituire l'autore della rappresentazione e di superare la rappresentazione stessa «nella verità delle tracce, impronte, oggetti», perché «qualunque possa esserne una sempre possibile interpretazione (come avveniva per il letterario) è certo che questo materiale, così trattato, trovato, accumulato, semplificato, smembrato o rimontato, vale per quel che è, per come si offre allo sguardo, all'appercezione» (Martini, 1983c, p. 19).

⁸ L'ambiente artistico sembra più ricettivo di quello letterario. Nell'introduzione all'antologia *Il movimento surrealista* (1959), Franco Fortini mise in luce le contraddizioni e i limiti del surrealismo a partire da una lettura in chiave strettamente politica: il surrealismo era visto come una conclusione più che come un inizio e si constatava il suo fallimento di fronte allo sviluppo storico e alle trasformazioni della società contemporanea (Fortini, 1959, pp. 7-49). Una posizione quella di Fortini, certamente più critica di quella di Carlo Bo, tra i più attenti osservatori della produzione letteraria surrealista; Bo, infatti, nel 1944 aveva pubblicato *l'Antologia del surrealismo e Bilancio del surrealismo* (Bo, 1944; Bo, 1944b), e nel 1953, con Emilio Servadio, *La psicoanalisi - Il surrealismo. Etichette del nostro tempo* (Servadio, Bo, 1953).

In ogni caso, va ricordato che nell'immediato dopoguerra vennero pubblicati in traduzione italiana la *Storia del dadaismo* di Georges Ribemont-Dessaignes (Ribemont-Dessaignes, 1946) e la *Storia del surrealismo e un'Antologia del surrealismo* di Maurice Nadeau (Nadeau, 1948; Nadeau, 1948b).

Martini sembra muoversi sul limite di una possibile contraddizione. Da un lato, il materiale visivo (iconico e verbale) del linguaggio dei media viene inteso non come rappresentazione del reale, ma come sua traccia, e in quanto tale, come conferma di verità oggettiva; dall'altro, quell'essere così com'è del reale che dovrebbe garantire la verità è dato dal suo essere percettibile e visibile, cioè dall'essere visto da uno sguardo, quindi da una prospettiva soggettiva e mutevole. Gli studi di cultura visuale hanno evidenziato come – a partire dall'analisi della ridefinizione dei rapporti tra parola e immagine, tra lettura e sguardo condotti durante gli anni Venti e Trenta anche grazie ai nuovi media fotografici e cinematografici – lo sguardo giochi un ruolo chiave nella visione di immagini storicamente e culturalmente condizionate (Pinotti, Somaini, 2016). Quindi c'è da chiedersi se lo sguardo dell'artista che riusa materiali visivi della società massmediatica possa coincidere con quello del lettore di *Neurosentimental* (quale lettore?), e se quel lettore possa coincidere con il pubblico-consumatore che è l'abituale destinatario di pubblicità, fotomanzi, rotocalchi e televisione. Martini, però, affiancando allo sguardo la parola appercezione, sembra riportare la conoscenza alla dimensione dell'universalità e dell'oggettività. Il concetto di appercezione, introdotto nel linguaggio filosofico da Leibniz e poi sviluppato da Kant nel senso di appercezione pura (che si distingue dall'appercezione empirica), è la conoscenza riflessiva della percezione propria di ogni uomo; questo atto appercettivo conoscitivo e attingente l'oggettività è un'autocoscienza, quindi, l'appercezione non è un atto soggettivo e arbitrario, ma, in quanto universale e necessario, è oggettivo e principio di ogni oggettività. Rispetto ai primi poemi-collage, in *Neurosentimental* qualcosa cambia. E cambia in quanto Martini lavora in funzione di un romanzo-collage che sia fruibile come libro. Se già con la sezione *L'impassibile naufrago* di *Schemi*, la serie organica di 14 tavole poetico-visuali, passava attraverso un'uniformazione visiva data dal processo di stampa in b/n, con *Neurosentimental*, al di là di alcune ragioni tecniche ed economiche, sono le scelte formali e di impaginazione che rendono possibile uno scarto ulteriore.

Neurosentimental, infatti, vive di una doppia natura: è un insieme di singoli collage che hanno una propria autonomia visiva, formale e di senso, ma è anche una concatenazione sequenziale non lineare e precaria delle pagine-collage, in una modalità che, forse, ricorda più il meccanismo alla base di un libro di poesie che di un romanzo. Si procede per salti, per concentrazioni e dilatazioni, per indizi e rimandi (D'Ambrosio, 1984, pp.

56-58). È una stratificazione continua, talvolta palese, talvolta occultata, di temi e livelli di lettura diversi che scorrono paralleli, si sovrappongono e creano interferenze reciproche. Un assemblaggio composito che rispecchia la complessità della realtà e della vita, in cui ognuno può riconoscere una storia personale o collettiva, intima o sociale. Il montaggio, quindi, è doppio: interno al singolo collage ed esterno, nella sequenza dei collage, al fine di elaborare un'analisi della storia, del senso e della funzione delle immagini e della realtà.

La doppia natura di *Neurosentimental* ne ha influenzato la lettura critica e la fortuna/sfortuna collezionistica ed editoriale, e ne ha, innanzitutto, condizionato la genesi e la fattezze finale.

Neurosentimental è stato realizzato da Martini nel 1963, pubblicato in una prima edizione di cento esemplari, ritenuta dallo stesso artista «impraticabile» (Martini, 1983b), per conto dei tipi di Continuum nel 1974, e ripubblicato nella versione “definitiva” nel 1983 dalle Edizioni Morra di Napoli, che negli anni seguenti hanno ristampato anche *Formulazioni non-A* (Martini, 1984a) e *Schemi* (Martini, 1989). Pur considerando alcune differenze evidenti nel risultato visivo, le due edizioni di *Neurosentimental* sono sostanzialmente simili per i contenuti inclusi, mentre più complicate sono le vicende intercorse tra il 1963 e il 1974, che fanno pensare a una progressiva rielaborazione del romanzo-collage o almeno di alcune sue parti. Del resto, nelle otto pagine pubblicate in “Linea Sud” n. 2 (Martini, 1965) come anticipazione del libro, ma con una numerazione molto più alta di quella del 1974 e del 1983, si riscontrano importanti differenze, infatti, alcuni collage saranno modificati e altri non saranno inseriti nelle edizioni del 1974 e del 1983. Inoltre, il gruppo di collage che costituiva in origine un intermezzo tra le due parti del libro, sarà estrapolato e andrà a costituire *Formulazioni non-A*, pubblicato da Colonnese nel 1972 (Martini, 1972). Il lavoro meticoloso sui singoli collage si intreccia con la gestazione editoriale del volume, non semplice e costosa⁹, influenzando la ricezione stessa di *Neurosentimental*: da un lato, i collage (del 1963) come oggetti artistici esponibili e collezionabili, dall'altro, il romanzo-collage (del 1974/1983) come opera editoriale complessiva.

Consapevole della portata del lavoro dell'amico, il 5 maggio 1967, Mario Diacono sollecitava Martini: «il tuo neurosentimental devi sbrigarti a darlo fuori, ma hai un'idea chez chi? [...] ti raccomando, dacci sotto con il

⁹ Lo stesso Martini ne era pienamente consapevole: «un romanzo-collage, impubblicabile proprio perché tale, come mi dicono, costerebbe quindi eccessivamente» (Martini 1965b, p. 5).

neuro, non farlo ammuffire»¹⁰. In effetti, due anni dopo, il libro sembrava pronto ad uscire presso Lerici, come annunciato da Caruso sul “Corriere dell’Adda” di Lodi del 5 aprile 1969 (Caruso, 1969)¹¹, ma, la pubblicazione fu annullata (Piemontese, 1983). Quindi, nel 1971, sempre Diacono si spese con Emilio Villa perché *Neurosentimental* fosse stampato dalla casa editrice La Nuova Foglio di Giorgio Cegna¹², con cui lui e Luciano Caruso avevano appena pubblicato, rispettivamente, *Cross S,words* (Diacono, 1971) e *De Mona/Doxo-loghia* (Caruso, 1971). Finalmente il libro vide la luce nel 1974 all’interno della serie dei *Quaderni* di Continuum (Martini, 1974b), quell’esperienza di sperimentazione editoriale napoletana animata da Martini e da Caruso, che aveva preso le mosse da “Linea Sud” (1963-67), e ancora prima da “Documento Sud” (1959-61). La sigla *continuum* era apparsa la prima volta nel n. 5-6 di “Linea Sud» dell’aprile 1967 come titolo di una panoramica di poesia visuale internazionale, che dai risultati più recenti risaliva ai modelli medievali. Caruso e Martini l’avevano ripresa da un suggerimento di Diacono per indicare non tanto un gruppo, quanto un’attività, un atteggiamento nei confronti della sperimentazione poetica e visiva¹³.

¹⁰ Lettera di Mario Diacono a Stelio Maria Martini, Milano, 5 maggio [1967], Fondo Stelio Maria Martini, SMM 1.1.3, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

¹¹ La vicenda fu ricordata dallo stesso Martini (1983b), affermando che la notizia della prossima pubblicazione di *Neurosentimental* era comparsa sul n. 50-55 (febbraio-luglio 1969) di “Marcatrè”, ma, in realtà, nel fascicolo indicato non se ne trova traccia. L’annuncio della pubblicazione di un’opera (non specificata) di Martini è dato in una pagina pubblicitaria della collana Marcalibri di Lerici, sul n. 41-42 (maggio-giugno 1968) di “Marcatrè” [p. 167].

¹² Lettera di Mario Diacono a Stelio Maria Martini, Roma, 24 ottobre 1971, Fondo Stelio Maria Martini, SMM 1.1.3, Archivio del '900, Mart, Rovereto: «caro Stelio, del neurosentimentals, non so se caruso te l’ha detto, sono stato io a proporre con insistenza a emilio la possibilità di stamparlo, o meglio la desiderabile eventualità di stamparlo. Emilio mi parve sempre indeciso, perché dice che l’impegno che si sono assunti con la gente di macerata è di stampare solo la roba recentissima. ora questa di Emilio era titubanza, non rifiuto, e ti dico subito, che è una titubanza che io non posso modificare oltre, dato che, ripeto, gli proposi la cosa io ex abrupto parecchi mesi fa. Una risposta sicura, tu lo sai com’è fatto emilio, che non scrive mai, secondo me la puoi avere soltanto venendo a roma col libro e discutendolo con lui. Emilio non ha affatto una mens da redattore lungimiranteditoriale, e quindi è difficile risolvere con lui qualcosa sul piano del verbale e non della reazione concreta a un testo».

¹³ Sotto la sigla di *continuum* confluirono le più disparate imprese editoriali collettive: i sei fogli di “Continuum” (1968-1970), sei *Affiches* (1967-75), “Continuazione A-Z” (1973), sedici *Quaderni* (1968-74), dodici film in 8mm (1968-1974), cinque edizioni di *Poesia sonora* (1972-75), “E/mana/azione” (1976-81); ma anche i paralleli lavori per “Uomini e idee” (1968-70), *La disoccupazione mentale* (1972), “Logos” (1973) e “Silence’s wake” (1973). Per una panoramica

L'edizione Continuum di *Neurosentimental* fu, quindi, il risultato di alcune scelte contenutistiche e tecniche e, probabilmente, di alcuni limiti contingenti, a cui Martini cercò di porre rimedio con l'edizione Morra (Martini, 1983a). Nella versione del 1983, infatti, la stampa dei collage (o meglio delle fotografie in b/n dei collage) fu qualitativamente superiore a quella del 1974 e introdusse il rapporto di 1:1 tra l'immagine e il formato della pagina con le foto al vivo, su cui fu costruito l'impianto del libro. L'edizione del 1974 era stata stampata, a partire da una serie di fotografie in b/n dei collage originali – oggi in parte conservate presso il Mart di Rovereto insieme a prove di stampa¹⁴ –, su cui era stata segnata a mano la successione numerica delle pagine che, infatti, sono visibili anche nel volume; con la pubblicazione delle foto al vivo nell'edizione del 1983, invece, il numero di pagina sarà eliminato. Pur tenendo in considerazione anche probabili ragioni economiche, la scelta di una stampa così povera – forse in ciclostile o attraverso fotocopie delle fotografie – che mortificava la ricchezza visiva dei collage fino a renderli talvolta difficilmente leggibili, non poteva non escludere l'influenza delle pubblicazioni e delle fanzine di carattere militante proprio di molte esperienze degli anni Sessanta e Settanta¹⁵. In più la scelta di caratteri senza grazie era perfettamente in linea, in quegli anni, con il recupero dell'avanguardia razionalista. Probabilmente la predilezione di un aspetto "grezzo" ed essenziale può aver motivato la pubblicazione delle immagini all'interno della pagina rispettando i rapporti dimensionali delle tavole originali in qualità di riporto documentario, come l'autore aveva fatto per l'edizione Continuum di *Formulazioni non-A* (Martini, 1974a). Nel 1983, invece, Martini sembrò ragionare di più sul formato del libro e della doppia pagina, che divenne il vero registro e limite fisico in cui mettere in relazione i collage attraverso ingrandimenti delle fotografie e corrispondenze formali tra le parti. Le immagini non rispettano più i rapporti dimensionali originali, ma dipendono dal formato della pagina. Cambia, quindi, l'idea stessa di libro, passando da un libro-documento a un libro visivo. A chi legge, quindi, tocca capire cosa si ha in mano: un libro del 1983 che si basa su fotografie precedenti al 1974 di collage originali del 1963 (fig. 2), talvolta rivisti negli anni successivi, ed esposti in più occasioni come opere "autonome". Nel 1977, infatti, collage di *Neurosentimental* vennero esposti in

sull'avanguardia, sui gruppi culturali e sulle riviste sperimentali a Napoli si vedano (Vergine, 1965, pp. 7-94; Caruso, 1973; Caruso, 1983; Martini, 1986).

¹⁴ Si veda il Fondo Stelio Maria Martini, SMM 2.1.11, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

¹⁵ Ringrazio Paolo Rusconi per i proficui confronti sulle tecniche di stampa di quegli anni.

due importanti mostre: la collettiva *Poesia visiva 4. Il gesto poetico*, tenutasi presso lo Studio Santandrea di Milano, a cui presero parte Caruso, Diacomo, Martini e Mussio (Bellora, Favari, Fagone, 1977), e la personale di Martini alla Galleria La Piramide/Multimedia di Firenze, con una presentazione di Eugenio Miccini (Miccini, 1977).

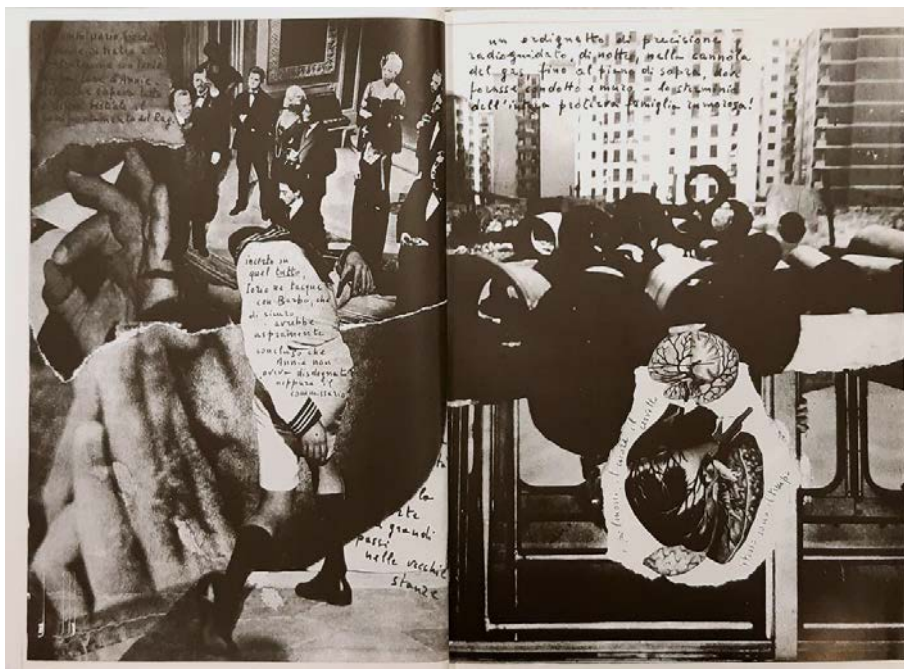


Fig. 2 – Stelio Maria Martini, *Neurosentimental*, 1963 (1983), pp. 17-18.

Sebbene non sia possibile fare un confronto diretto tra tutti i collage originali e le pagine del libro stampato nel 1983 a seguito della loro dispersione collezionistica¹⁶, la ricostruzione dell'iter editoriale di *Neurosentimental* permette comunque di mettere a fuoco alcuni interrogativi su due elementi costitutivi del volume: le modalità e le tempistiche di produzione dei collage, e la definizione della struttura del libro. Prendendo

¹⁶ Si ricordano, a titolo esemplificativo, i sette collage originali di *Neurosentimental* che fanno parte della collezione dell'ANS (Archivio di Nuova Scrittura), conservati presso il Museion di Bolzano: *Senza titolo*, 1963, ANS352 [pp. 11-12], *Senza titolo*, 1963, ANS347 [p. 13], *Senza titolo*, 1963, ANS668 [p. 24], *Senza titolo*, 1963, ANS700 [p. 27], *Senza titolo* [*Non dite di no*], 1963, ANS667 [p. 31]; *Una bella ragazza*, 1963, ANS699 [pp. 41-42], *Assassinato* [*Il dominio della morte*], 1963, ANS702 [p. 63]. Ad essi si può accostare, anche se non inserito in *Neurosentimental*, un altro collage: *Una bella ragazza*, 1963, ANS1758.

in considerazione le pagine pubblicate sul n. 2 di "Linea Sud", i cambiamenti si registrano su due livelli: da un lato, alcune immagini (pagina 185 e pagina 195) sono state eliminate per essere riproposte in *Formulazioni non-A* e altre sono state modificate, come il collage di pagina 73, la cui parte inferiore che ci mostra un uomo intento a giocare a un videogioco in una sala giochi, è stata coperta dal ritaglio con una donna in abiti provocanti sdraiata su un divano e una mano maschile che le accarezza le gambe sotto la gonna; dall'altro, i testi che nelle edizioni del 1974 e del 1983 compaiono scritti a mano direttamente sul ritaglio cartaceo, dattiloscritti su strisce di carta poi incollate sull'immagine oppure stampate a imitazione del carattere della macchina da scrivere, qui, invece, sono stampati con procedimento tipografico. Allora una domanda sorge spontanea. Come e quando sono stati realizzati questi o altri collage? Risposte certe non ce ne sono, tuttavia, sembra che la parte testuale sia stata aggiunta manualmente o con collage dopo il 1965: i testi delle immagini a pagina 13 e pagina 73 di *Neurosentimental* pubblicate in "Linea Sud" nel 1965, nelle versioni a pagina 8 e a pagina 40 delle edizioni del 1974 e del 1983 vengono sostituiti (oltre che modificati nel senso) da due interventi manuali; invece, quello della doppia pagina 266-267 pubblicata sempre in "Linea Sud" (che corrisponde alle pagine 129-130 delle edizioni Continuum e Morra) viene sostituito con strisce di carta dattiloscritte, secondo una modalità utilizzata da Martini durante gli anni Sessanta-Settanta e che deriva dall'esperienza di *Schemi*.

Tra le conseguenze di questo lavoro minuzioso rientra anche una riduzione della foliazione del libro e una progressiva rivisitazione della struttura di *Neurosentimental*: si passa da una suddivisione in tre sezioni in base alle caratteristiche dei collage inseriti, esplicitata dallo stesso artista nel 1965 su "Linea Sud" (Martini, 1965)¹⁷, a un'organizzazione in due parti, non più separate dall'intermezzo che nel 1972 diede vita a *Formulazioni non-A*¹⁸. In effetti, nell'edizione del 1974, ma, soprattutto, in quella del

¹⁷ Cfr. (Martini, 1965): «L'inuguaglianza formale delle pagine riprodotte si spiega con la loro appartenenza a tre diverse sezioni dell'opera, così distinguibili: una prima sezione (pp. 12 - 73), frammentariamente realizzata e leggibile; una seconda (pp. 185 e 195), di razionalizzazioni "non aristoteliche"; una terza sezione (pag. 266/7), realizzata a blocchi di materiale verbale e visivo».

¹⁸ Cfr. (Martini, 1983b): «Delle vicende di esso dirò solo che otto pagine apparvero su "Linea Sud" (n. 2, aprile 1965, Napoli) con la numerazione dell'impaginazione originale, che prendeva più spazio della definitiva. In seguito, pur essendone annunciata la pubblicazione dall'editore Lerici (Marcatrè, n. 50, 1969), il lavoro finì per essere riprodotto in edizione (impraticabile) di cento esemplari fra gli opuscoli di "continuum" (Napoli, 1972 [sic]), tra cui era

1983, è riconoscibile tale distinzione: la prima parte è costruita sulla successione di collage più complessi e frammentati, la seconda, invece, vede imporsi asciuttezza e rigore formale nei collage, nell'impaginazione dei testi (spesso in fitti blocchi compatti) e nelle corrispondenze formali e compositive tra immagini (in cui gli interventi verbali manuali sono ridotti a pochi casi) e testi all'interno della cornice della doppia pagina; inoltre si registra un incremento dell'elemento verbale che tende a diventare predominante. L'impressione, quindi, è che venga meno un'organica uniformità visiva che ci si aspetterebbe di trovare in un romanzo (inteso come opera complessiva); sembra, invece, che nella seconda parte, si lasci spazio al recupero dell'aspetto narrativo (seppur non lineare) che tiri le fila della o delle storie raccontate e mostrate. In questo senso, si spiegherebbe meglio la scelta di estrapolare l'intermezzo di *Formulazioni non-A*, che, al di là di qualche riferimento narrativo (di cui rimane flebile traccia nei collage 10 e 11) (Martini, 1984b), si concentra su alcuni temi di *Neurosentimental*, attraverso un approccio teorico e filosofico, basato su una struttura argomentativa e discorsiva: l'attività conoscitiva della realtà sui tre livelli individuale, esistenziale ed edonistico, i procedimenti logici, il tema del limite, i sentimenti, l'amore, l'eroticismo. L'intermezzo di *Formulazioni non-A* non esibisce solo una differenza metodologica, ma anche visiva. Tranne che in quattro casi che richiamano le pagine della prima parte di *Neurosentimental*, più che a collage verbovisuali, ci troviamo di fronte a un terzo modo di mettere in relazione parola e immagine, una sorta di compressione del modello della seconda parte del romanzo di Martini: in *Formulazioni non-A*, immagini – singole foto e montaggi molto basilari – e testi sono giustapposti all'interno della pagina in modo da creare blocchi compatti autonomi.

Nella nota all'edizione di *Neurosentimental* del 1983, Martini spiega in modo chiaro le caratteristiche del suo romanzo:

La sequenza verbo-visuale che la costituisce, la rivela altresì il risultato di un progetto colto ma parallelo rispetto a un progetto letterario, perché il materiale impiegato, "trovato" o di "rapina", non è altro che il tessuto molle e corruttibile del tempo, sottratto alla deriva temporale ed ancorato ad una dimensione indefinita ma definitiva. Qualunque poté essere l'origine e la provenienza, questo materiale, smembrato e rimontato a costituire un nuovo oggetto, si presenta come l'insieme dei momenti irripetibili in cui incrociò il destino del "protagonista", con-

già comparso (non male) "Formulazioni non-A", che in origine costituiva come un intermezzo tra le due parti di "Neurosentimental" (precedeva infatti l'attuale pag. 80)».

dizionandone il decorso nel senso che appare dal procedere e combinarsi dei pezzi, o anche, delle annotazioni che possono integrarli. Perché il ricorso al verbale, sia pure agito attraverso un trattamento anch'esso improntato al visivo, si risolve in una funzione particolare, irrisolta tra la didascalia del film muto ed il vecchio attrezzo letterario. Tutta la sequenza, pertanto, vale per come si appalesa allo sguardo, all'appercezione, per la qual cosa, se pure non ci si trova davanti a un film, la comunicazione (il contenuto) è la stessa, magari più complessa, forse, e personalizzata. Tutto ciò non ostante si tratti (pur sempre) di un libro (Martini, 1983b).

Tutti i commentatori di *Neurosentimental* – accomunati da una certa somiglianza nella terminologia critica adottata (a volte per citazione diretta) – hanno messo in luce la «selva di immagini e parole» (Fagone, 1977, p.n.n.; D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58) di derivazione mass-mediale, quasi a costituire un «unico e immenso rebus» (Fagone, 1977, p.n.n.; Piemontese, 1983; D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58), la «congestione tumultuosa» (A.C., 1983; D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58) di «immagini polimorfe» e di «sequenze contorte» (A.C., 1983; D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58), la crisi del processo narrativo e dell'andamento lineare del senso (Fagone, 1977, p.n.n.; Miccini, 1977; D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58), l'eterogeneità linguistica (D'Ambrosio, 1984, pp. 56-58), la materialità della scrittura (Piemontese, 1983).

L'aspetto frammentario e sconnesso della sequenza di collage e quello della storia del romanzo sono diventati il tratto critico più comune riferito a *Neurosentimental*, che certamente non può essere negato, ma che va letto in base all'approccio teorico-pratico di Martini e al suo intento di offrire all'osservatore e al lettore uno spaccato della realtà italiana dei primi anni Sessanta attraverso i linguaggi alti e bassi della sua epoca. Come scritto da Miccini, «“Neurosentimental” è una storia del nostro tempo: una autobiografia anonima in cui ciascuno di noi, forse, potrebbe riconoscersi: principalmente in quel nesso che, fin dal titolo, lega insieme – in assenza di protagonisti e di ruolo, come accade in una società, massificata – eros e pathos a significare i demoni oscuri, privati e feriali del nostro vivere quotidiano» (Miccini, 1977) (fig. 3).

Neurosentimental, quindi, è un romanzo corale con una fine ma senza una conclusione, è un compendio di strategie visive, è una riflessione teorica e critica, con quel “quid di astrazione mentale” di cui parla Diacomo (Martini, 1983). *Neurosentimental* è uno svelamento camuffato di una realtà sociale che, in quanto tale, è *camouflage*; una società in cui le persone (come Iorio) interpretano dei ruoli sociali che contribuiscono alla

definizione di un sistema complesso di rappresentazione e di distorsione della rappresentazione di sé e degli altri.

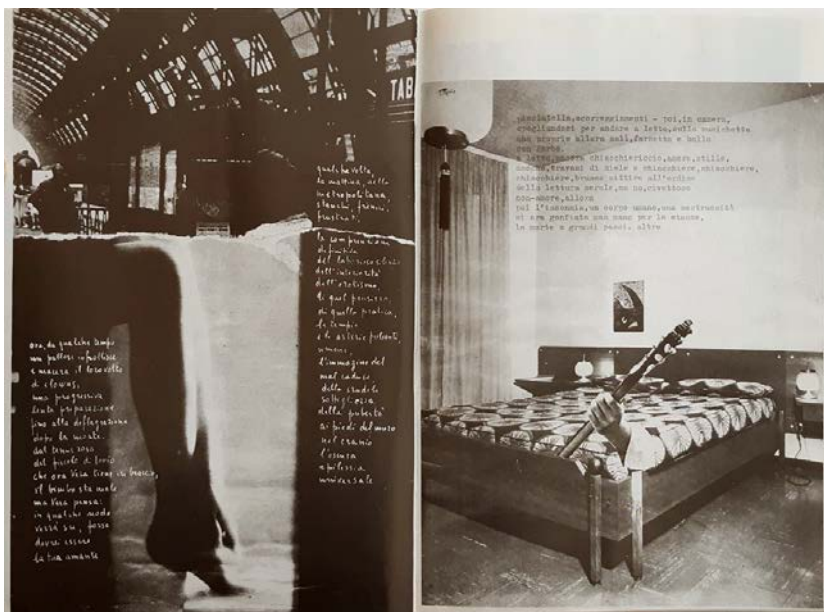


Fig. 3 – Stelio Maria Martini, *Neurosentimental*, 1963 (1983), pp. 43-44.

Come la realtà, *Neurosentimental* è un impasto di storie piccole, quotidiane e personali che nutrono la narrativa del romanzo, e la grande storia – con i riferimenti all'assassinio di John Fitzgerald Kennedy del 22 novembre 1963 (pagine 27, 63, 65¹⁹) (fig. 4), alla guerra e al nazi-fascismo²⁰ (pa-

¹⁹ Il primo dei tre collage dedicati all'assassinio Kennedy del 22 novembre 1963 (si veda la figura 6 in Colucci 2020), vede nella parte inferiore il collage di un'immagine non chiara di persone sul bordo di una strada, un uomo che abbraccia una donna, un testo manoscritto fintamente firmato da Jacqueline Kennedy («questo è Lee Harvey Oswald, da moglie e da madre contro il fascino del presidente ucciso, Jackie») e un testo dattiloscritto sulle vicende del romanzo, e nella parte superiore un montaggio di porzioni di titoli de "L'Unità" del 27 novembre 1963 (p. 3) che ne modifica il senso stesso, trasformando le domande in certezze: Gli esperti affermano [: è impossibile col '91] / [FURONO IN] DUE A SPARARE CONTRO KENNEDY [?]; [«]Ruby un patriota? Non fatemi ridere! [»]; Il film dimostra: 3 colpi in 5 secondi. Il secondo collage è formato dalla parola "ASSASSINATO" (da un quotidiano del 23 novembre 1963) strappata e rimontata e da un testo sull'assassinio. Il terzo, oltre all'immagine di soldati americani che salgono su un sommergibile e un testo che richiama alcuni eventi storici tragici, presenta il titolo frammentato e ricomposto di un quotidiano, «sparato dall'alto [co]n un fucile [di] precisione».

gine 29-30, 49²¹, 65), agli orrori del Novecento (pagine 29-30, 65²²), al secondo dopoguerra (pagina 25²³), alla corsa verso lo Spazio (pagine 70²⁴, 108), all'economia finanziaria (pagine 49, 81-82, 113), al consumismo, al lusso (pagine 31, 57-58, 61-62²⁵) e ai confort della "vita moderna" (pagine

²⁰ La storia e in particolare il conflitto bellico erano stati indagati da Berthold Brecht in *Kriegsfibel* (*L'Abici della guerra*) (Brecht, 1955), una sorta di album/archivio/montaggio di fotoepigrammi, cioè fotografie di guerra ritagliate da giornali e accompagnate da quartine in versi. Se il libro di Brecht era certamente noto negli ambienti culturali italiani durante gli anni in cui Martini lavorava alla pubblicazione del suo romanzo (1974 e 1983) a seguito dell'edizione Einaudi del 1972, con traduzione di Roberto Ferzonani (Brecht, 1972) e caratterizzata da una scelta grafica che la differenziava in modo importante dall'originale tedesco, un'ipotesi di confronto con *Neurosentimental* di Martini è tutta da valutare, in quanto al momento, non ci sono riscontri che *Kriegsfibel* fosse conosciuto da Martini nell'edizione tedesca del 1955, mentre realizzava i suoi collage. A prima vista, seppur accomunati da spirito critico, paiono maggiori le differenze più che le somiglianze, sia nel modo di intendere l'immagine fotografica, sia nella relazione tra testo e immagine, certamente più articolato e poco didascalico in Martini.

²¹ Emblematico è il collage di p. 49 in cui campeggia la scritta «investimenti produttivi» che, in modo lucido e stridente, mette sullo stesso piano e intreccia immagini di contrattazioni in borsa, festeggiamenti a base di calici di vino e la sessione del Reichstag in Krolloper a Berlino per la dichiarazione di guerra del 1939 da parte dei nazisti; a ciò si contrappone un piccolo, ma deciso "INVECE NO!".

²² In queste pagine si sovrappongono riferimenti alla Seconda guerra mondiale, alle agitazioni in Medio Oriente, agli omicidi, ai pogrom, al massacro di Deir Yassin del 9 aprile del 1948, al "Nacht un nebel" emanato da Hitler il 7 dicembre 1941 che condannava a morte i prigionieri politici, agli interventi militari statunitensi, all'assassinio di Kennedy. È, come sintetizza il collage delle pagine 29-30, un «secolo di crisi»: «la crisi, allora, è il mondo».

²³ Una porzione di immagine sembra poter essere accomunata alle fotografie di documentazione dei Trattati di Roma del 1957.

²⁴ In questo collage, scienza e fantascienza vanno a braccetto: all'immagine dell'astronauta Malcom Scott Carpenter del programma Mercury (1958-63) viene affiancata quella di un elemento non chiaramente riconoscibile, ma che diventa una sorta di Ufo con raggio traente, nella migliore delle tradizioni del fumetto o del cinema fantascientifico. È utile rammentare, quanto il tema dell'esplorazione del cosmo abbia suggestionato gli artisti negli anni Cinquanta e Sessanta.

²⁵ Rimandano al consumismo, al lusso e all'apparenza i collage delle seguenti pagine: a pagina 31, in un'immagine pubblicitaria di gemme e gioielli in bella vista su un espositore a forma di grata e tra mille luci sfavillanti, Martini, da un lato, ha inserito in modo chirurgico e mimetico un ritaglio di due mani di donna, dall'altro ha sovrapposto scritte pubblicitarie di incitamento alla bellezza, al possesso e all'ostentazione dell'essere e dell'apparire; nelle pagine 57-58, l'immagine pubblicitaria di Uomo Weekend della Rinascente (1964-67) realizzata dal grafico Giancarlo Iliprandi – interno di auto sportiva con cappello, foulard, soprabito, guanti di pelle, occhiali da sole e macchina fotografica appoggiati sul sedile del guidatore – è divisa diagonalmente da un testo che pare una descrizione romanzata dell'immagine, e presenta sui vertici estremi i collage di un piccolo ippopotamo (in auto) e di un barattolo che cambia la prospettiva di visione; anche nelle pagine 61-62, il collage è realizzato usando

6, 23, 35, 75-76, 99-100, 101-102²⁶) –, che entra nella vita di Iorio, Barbo, Vera, Annie (e di tutte le persone) attraverso le voci della radio, i titoli dei giornali, gli articoli dei rotocalchi, le immagini della televisione, e che entra nel romanzo visivo grazie ai collage²⁷. L'intreccio complesso e non lineare si vede nella sovrapposizione dei temi – la sessualità, l'eroticismo, le convenzioni sociali del matrimonio e della famiglia, l'identità e il ruolo della donna – e nei diversi livelli di analisi critica che vi può essere applicata. Martini, infatti, indaga i meccanismi di comprensione e i livelli di consapevolezza della complessità del reale, e, parallelamente, i meccanismi dell'informazione e della comunicazione, ma si interroga anche sul ruolo dell'artista nella società massificata.

Pur attraverso una frammentarietà visiva e un'ermeticità narrativa, Martini, nelle prime pagine fornisce indicazioni e strumenti utili per districarci nel romanzo.

Oltre a un preciso precedente tematico sul tema della sessualità, la citazione da *Tropico del cancro* di Henry Miller (1934) nella versione in francese del 1945 (Miller, 1945) svela la vicinanza di Martini a una certa idea di romanzo e un certo modo di leggere la realtà:

Un'occhiata a quella ferita scura, mai richiusa, e mi si apre il cervello un abisso profondo: tutte le immagini e i ricordi laboriosamente o distrattamente scelti, etichettati, documentati, archiviati, sigillati e bollati erompono a casaccio come

una porzione di un'immagine pubblicitaria in cui si vedono le gambe di donne elegantemente vestite accanto al cartello dei lavori in corso.

²⁶ Tra i collage riferibili all'ambiente domestico, con tutti i confort della modernità – acqua, luce, gas, cucina, arredi moderni – di particolare impatto visivo è quello delle pagine 101-102: l'immagine di una cucina ritagliata in spicchi è sovrapposta a quella di una città notturna priva di una parte centrale circolare, con un effetto a raggiera che rimanda a certe invenzioni costruttiviste.

²⁷ In alcune pagine, Martini rende visivamente esplicito il processo di comunicazione di massa inserendo nei collage le forme e gli strumenti di tale comunicazione: alle pagine 26, 33-34, 45-46, vengono inseriti ritagli di schermi televisivi, su cui interviene con testi manoscritti relativi alla storia del romanzo, creando un cortocircuito, per cui i personaggi di *Neurosentimental*, che sono soggetti passivi della massificazione, diventano protagonisti di programmi televisivi o di romanzi rosa e fotoromanzi (pagina 124), come i loro beniamini Liala e Corrado Alba (pagina 126). La pagina 85, invece, è una perfetta imitazione di una pagina di fumetti: un'immagine di fondo con palazzi e balconi, su cui sono incollate le parole onomatopeiche dei fumetti che visualizzano colpi, rumori e frastuoni, e un testo a mano, in stampatello minuscolo, che si inserisce in negativo negli spazi neri, che dà senso a quei rumori (cascata di pentole, piatti, stoviglie). Allo stesso modo i collage delle pagine 41-42 e 73-74 attingono a immagini cinematografiche, privilegiando generi come il thriller e l'horror più splatter.

formiche che escono dal cretto di un muro; il mondo cessa di girare, il tempo si arresta, il nesso medesimo dei miei sogni si rompe e si dissolve e mi si versano le budella in una gran foga schizofrenica un'evacuazione che mi lascia faccia a faccia con l'Assoluto. [...] Me ne restano in piedi sempre troppe, di colonne, troppa umanità purulenta perché fiorisca l'uomo. La sovrastruttura è una menzogna e le fondamenta sono una paura trepidante. [...] È questo grande abisso di nulla spalancato che gli spiriti creativi e le madri della razza si portano fra le gambe (Miller, 2018 [1962], pp. 203, 205-206, 207, 208).



Fig. 4 – Stelio Maria Martini, *Neurosentimental*, 1963 (1983), pp. 65-66.

Il romanzo di Miller, con la sua atmosfera allucinante, visionaria e surreale, la sua pagina lucida e confusa, la sua disumanità dell'umanità, si affianca ai nomi di James Joyce, Louis-Ferdinand Céline, Wystan Hugh Auden, Arthur Rimbaud, Lautréamont, Max Ernst come fonti e modelli letterari e visivi per *Neurosentimental*²⁸. In particolare, i romanzi-collage di Ernst *La Femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934) (Ernst, 2007), offrirono a Martini un efficace esempio visivo e metodologico, grazie al carattere aperto e fluttuante della loro narratività,

²⁸ Modelli proposti dalla critica che si è cimentata su *Neurosentimental*; si veda, per esempio, (Roccasalva, 1985, pp. 16-17).

all'uniformità visuale data dalla riproduzione fotografica dei collage minuziosamente realizzati, al tono misterioso ed enigmatico delle vicende, ai temi dell'erotismo, della vita/morte e del rapporto tra arte, cultura popolare e banalità quotidiana. Con i suoi romanzi-collage Ernst cambiò le regole e la logica del raccontare e negò l'evoluzione diegetica della narrazione a favore di una libertà costruttiva che sfruttava le possibilità allusive implicite nella collisione di immagini eterogenee, e sollecitava l'esplosione del significato (Nigro, 2007, pp. 280-299). Un commento a *La Femme 100 têtes* di Ernst era apparso in un testo di Ragnar van Holten, pubblicato nell'ultimo numero di "Documento Sud" del 1961, in cui affiancava un'incisione di François Boucher tratta da *Faunillane ou l'Infante Jaune* di Carl Gustaf Tessin, a una delle immagini di Ernst (Van Holten, 1961). La rivista napoletana, che giocò un ruolo importante nel passaggio dalla produzione verbale a quella visuale di Martini, fu partecipe della necessaria rivalutazione del dadaismo e del surrealismo in corso in quegli anni, per il superamento della semplice riproposizione della realtà²⁹. Lo stesso Martini, ricordando quell'esperienza nel contributo *L'elementare persuasione surrealista* pubblicato nella sezione monografica *Surrealismo e Parasurrealismo* (a cura di "Malebolge") del numero di dicembre 1966 di "Marcatrè", riconosceva che il surrealismo appariva chiaramente operante nella rivista, ma ribadiva anche la sua importanza nei confronti dell'esperienza culturale *tout court* degli anni Sessanta. Inoltre trovava alla base della sua personale esperienza «l'elementare persuasione surrealista a tenere sempre in gioco *l'existence terrestre, en la chargeant de tout ce qu'elle comporte en deça et au-delà des limites qu'on a costume de lui assigner*» (Martini, 1966, p. 245). Tra i romanzi-collage di Ernst, *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* potrebbe aver esercitato un'influenza specifica su Martini, perché proponeva un nuovo criterio di impaginazione con le tavole accostate a due a due, che sembrava generare a livello superficiale l'impressione di una continuità narrativa e di una maggiore coerenza strutturale. Allo stesso modo, in *Neurosentimental*, Martini cercava di trovare un bilanciamento tra l'autonomia visiva di ogni collage e la loro concatenazione saltellante e discontinua ma che ha, nel registro della doppia pagina, un punto di equilibrio, soprattutto nella seconda metà del romanzo. In più sembra esserci una citazione diretta nel collage di pagina 7 in cui l'apparizione del volto di un uomo (Iorio?),

²⁹ Oltre a Man Ray e Picabia, la rivista mostrò una particolare attenzione ai lavori più tardi di Édouard Léon Théodore Mesens e di William (Bill) Copley (n. 3, 1960; n. 5, 1960, n. 6, 1961).

che emerge dal fondo nero attorniato da sottili raggi luminosi (fig. 5), pare richiamare il primo dei collage del *Secondo poema visibile* da *Une semaine de bonté*, che propone la testa di un uomo cieco nel cielo buio della notte, irraggiante luce ispiratrice, che a sua volta, richiama *L'apparizione* di Gustave Moreau (1876).

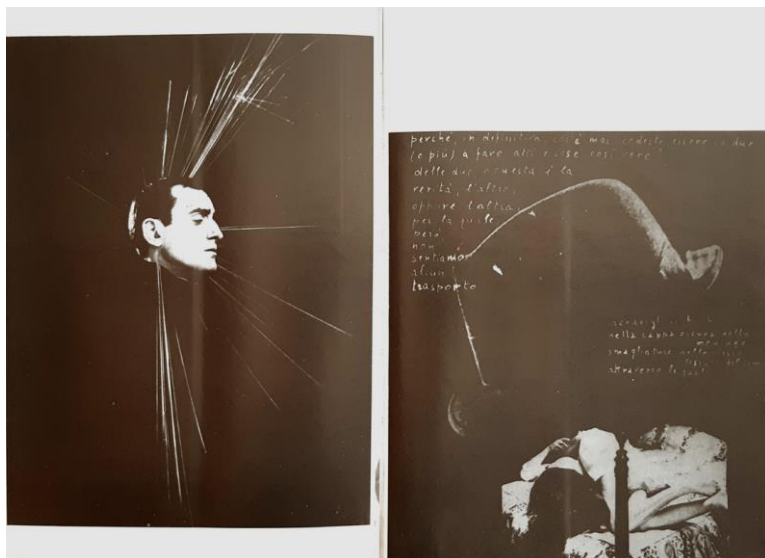


Fig. 5 – Stelio Maria Martini, *Neurosentimental*, 1963 (1983), pp. 7-8.

In *Neurosentimental*, dopo la citazione da *Tropico del Cancro*, segue una dichiarazione di intenti di Martini attraverso nuovi linguaggi: le pagine 1 e 2 con un montaggio di testi dattiloscritti, manoscritti e riporti a stampa, e le pagine 3-4 con un collage di oggetti circolari – orologio, bussola, mirino, elica, manopola, disco telefonico – su un unico fondo neutro³⁰, quasi a dare avvio e direzione a un nuovo viaggio, a una nuova storia, a una nuova vita. Nella parte testuale in cui vengono presentati due personaggi narrativi, Iorio e Melico – i cui nomi rimandano alla poesia e al teatro –, Martini riflette sul ruolo dell'artista nella società massificata e sulla sua funzione critica di "anticorpo sociale". L'artista è colui in grado di comprendere e descrivere il mondo, di sottrarre al banale uso quotidiano parole come "amore", ormai troppo sfruttate, consuete e inadeguate, e,

³⁰ Il collage di Martini ricorda l'immagine con gli ingranaggi dei campanelli da bicicletta che accompagna il testo di Edouard Jaguer, *Carnaval Mecanique*, pubblicato nel n. 3 di "Documento Sud" (Jaguer E., 1960).

quindi, di tradurre in parole i sentimenti. Per Martini non bastano le idee, serve l'azione, serve la vita: «Ci vuole altro. Vivere» (Martini, 1983a, p.n.n. [p. 2]); in *Neurosentimental* «la tensione ideologica diventa materia vissuta» (Miccini, 1977). Martini accoglie la lezione di Miller³¹: *Neurosentimental* è «la compenetrazione del razionale (neuro-) con il sentimentale (=, per me, a forme di razionalità non codificabile) risulta in esponente» (Martini, 1965).

Nel corso dello sviluppo del romanzo, ma in particolar modo nella seconda parte, Martini indaga attentamente i meccanismi di informazione, comunicazione, conoscenza e coscienza dei fenomeni della realtà sociale e storica. Ogni livello del processo di comprensione del mondo deve passare attraverso un'azione critica che interrompa il flusso di notizie e informazioni date dai sistemi di comunicazione di massa, che non sono altro che "simulacri" per confermare la propria visione del mondo. Tuttavia, non ci si illuda di fondare la storia come scienza esatta, né di fondare la coscienza sulla logica, ma si consideri la possibilità di una consapevolezza su un piano diverso. Nel collage delle pagine 93-94, in cui campeggia la figura di un mezzo busto femminile il cui volto è ritagliato via in un modo che ricorda certe figure dechirichiane, già neometafisiche, come *Oreste e Pilade* (1961), Martini, infatti, si chiede «come si amalgamano i livelli di coscienza dei fatti». Mutevolezza e indeterminatezza sembrano essere prerogative della coscienza del mondo: «"è certo che prevedere significa solo veder bene il presente e il passato in quanto movimento"»³².

Si aspira a riattivare il meccanismo dello sguardo e ad assumere in modo cosciente il repertorio delle consuetudini visive della vita quotidiana in un sistema di comunicazione predefinito e direzionato.

³¹ Si veda (Miller, 2018 [1962], p. 203): «Fino a oggi, per quanto mi riguarda, ho avuto idea di abbandonare la base aurea in letteratura. La mia idea, in breve, è di offrire una resurrezione dei sentimenti, di raffigurare la condotta di un essere umano nella stratosfera delle idee, cioè in un accesso di delirio».

³² La citazione riportata da Martini a p. 80 è dalle *Note sul Macchiavelli, sulla politica e sullo stato moderno* di Antonio Gramsci (1949, p. 38); qui il passo completo: «Sul concetto di previsione o prospettiva. È certo che prevedere significa solo veder bene il presente e il passato in quanto movimento: veder bene, cioè identificare con esattezza gli elementi fondamentali e permanenti del processo. Ma è assurdo pensare a una previsione puramente "oggettiva". Chi fa la previsione in realtà ha un "programma" da far trionfare e la previsione è appunto un elemento di tale trionfo. Ciò non significa che la previsione debba sempre essere arbitraria e gratuita [o puramente tendenziosa]. Si può anzi dire che solo nella misura in cui l'aspetto oggettivo della previsione è connesso con un programma esso aspetto acquista oggettività».

La realtà trova una forma di rappresentazione simulata in un romanzo che racconta le vicende del commediante Iorio: la sua vita a Napoli, la perenne conflittualità con la famiglia Belardi, suoi vicini; la sua idiosincrasia per le costrizioni della vita familiare e le convenzioni sociali; l'amore, il sesso e i litigi con la moglie Barbo, la gelosia e la vacanza-fuga di Barbo a Fiuggi con la madre; le infatuazioni e le fantasie erotiche di Iorio per Vera Accolito e, soprattutto, per Annie, la giovane e disinibita segretaria che lavora dal Rag (ragioniere), i suoi tradimenti, gli abbandoni e le delusioni.

Napoli è lo sfondo partecipe del romanzo, è parte della vita dei personaggi, come del contesto culturale in cui Martini si muoveva e ha concepito *Neurosentimental*, e compare, di pagina in pagina, in alcune immagini e nei nomi delle vie e delle piazze³³. Iorio vi si aggira "a piedi, a zonzo, perde tempo" (Martini, 1983, p. 146), come un *flâneur* baudelairiano. O forse come Léona Delcourt, in arte Nadja, protagonista dell'omonimo romanzo di André Breton del 1928 (Breton, 1928)³⁴ – più volte ripubblicato da Gallimard nel secondo dopoguerra (1958, 1963, 1964) – che, col suo libero girovagare per la città, diviene voce stessa della città. Il romanzo di Breton, sia per il ruolo che riconosce alla città di Parigi, sia per il copioso uso di fotografie, può essere così annoverato tra i modelli narrativi del *Neurosentimental* di Martini.

Siamo di fronte a una storia senza storia, nel senso che non vi è un apice narrativo, quanto un racconto malinconico di una vita, che vuole essere la vita amorosa e passionale (tanto vagheggiata ma irreali) del fotoromanzo, ma che non è: *Neurosentimental* «è l'efficace simulacro del sentimentalismo, del "romanzo popolare", della "canzone di gesta" dell'eroevittima e sentimentalmente carnefice di un potere che vuol rappresentare come liberatorio nell'attimo stesso che lo denigra» (Serra Zanetti, 1977, pp. 77). Come *Une semaine de bonté* era, da un punto di vista letterario, una parodia del melodramma, *Neurosentimental* è anche una parodia del fotoromanzo, che, a sua volta, è una parodia dell'amore e dei sentimenti veri e reali che, invece, Martini vuole rivitalizzare svelando i meccanismi del conformismo linguistico ormai consunto e della società massificata. L'amore e l'erotismo ricoprono un ruolo centrale all'interno di *Neurosentimental*, infatti, numerosi sono i riferimenti verbali al tema

³³ Napoli è esemplificazione delle contraddizioni territoriali, economiche e sociali di quegli anni, esplicitate da Martini con sei citazioni (pp. 145-160) dal volume *Napoli come è*, pubblicato per Feltrinelli nel 1959 da Emilio Luongo e Antonio Oliva.

³⁴ La prima edizione italiana di *Nadja* verrà pubblicata da Einaudi nel 1972.

(anche molto espliciti) e a certe figure dell'immaginario erotico come il Marchese De Sade³⁵, e i collage con immagini erotiche, figure femminili ammiccanti e sensuali o rapporti amorosi (pagine 8, 19, 38, 40, 43³⁶, 51, 52, 55, 89, 95, 98, 107, 113, 118, 121, 124, 125, 128, 131), e spesso, sono quelli in cui è possibile riscontrare maggiormente dei rimandi a fonti e modelli surrealisti. Ne è un esempio il collage di pagina 8 in cui l'immagine di una coppia distesa sul letto mentre si bacia è sormontata da un grande cappello da uomo, oggetto che si ritrova anche nella pagina 77. Sulla scorta del pensiero di Sigmund Freud che in *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) proponeva il cappello come simbolo del desiderio represso, nella poetica surrealista il cappello diviene un'allusione sessuale, come, per esempio, in *C'est le chapeau qui fait l'homme* (1920) di Max Ernst. Nel collage di pagina 51 il montaggio di un mezzobusto femminile sulla parte superiore di una pinza sembra richiamare, da un punto di vista strutturale e compositivo, *l'Indestructible Object* (1923) di Man Ray. *L'objet surrealiste* e alcune immagini magrittiane, inoltre, sono il modello per la parte inferiore del collage di pagina 118, dove, sopra un ritaglio di corpo di donna dal busto in giù, che, con giarrettiere e decolté, si aggira sensuale in una camera da letto, è montato un ombrello aperto (fig. 6). Alla sperimentazione dadaista, invece, guardano altri collage: in particolare, quello di pagina 112, vede l'inserimento di ingranaggi meccanici del motore di un'auto nella testa di una donna, come a citare il famoso collage di Raoul Hausmann, *Tatlin Lebt zu Hause* (1920), esposto alla *Erste Internationale Dada-Messe* del 1920. Oppure a pagina 20, la mano in verticale con il palmo rivolto verso l'osservatore, potrebbe ricordare, se non pare una forzatura, uno dei più noti fotogrammi (1926) di László Moholy-Nagy riutilizzato per la copertina del n. 1-2 di "Foto-Qualitat" (1931) o *5 Finger Hat Die Hand* di John Heartfield (1928).

Le riproduzioni dei collage e fotomontaggi dadaisti già circolati in Italia durante gli anni Trenta, vissero, insieme alle ricerche surrealiste, una nuova stagione di profondo interesse, divulgazione e studio a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta. Il nome di Hausmann, per esempio, insieme a quello di Schwitters, era ben presente nelle pagine de

³⁵ È inevitabile trovare il rimando al Marchese De Sade come "coscienza dell'eros totale" (pp. 109, 114), che già era stato incluso nel pensiero surrealista sulla sessualità e l'erotismo, mentre, più sottile, è la citazione di *Das Erotische Element in der Karicatur* di Eduard Fuchs (1904), volume interessato soprattutto ai risvolti sociali della caricatura.

³⁶ Questo collage fu pubblicato anche in "E/mana/azione", n. 25, 1981.

“L’Esperienza moderna” (1957-59)³⁷ e, nel 1963, la galleria Pagani del Grattacielo di Milano dedicò all’artista dadaista la prima personale in Italia (seppur solo di dipinti recenti) presentata da Hans Richter, che fu accompagnata dall’edizione di un portfolio di sette litografie³⁸.

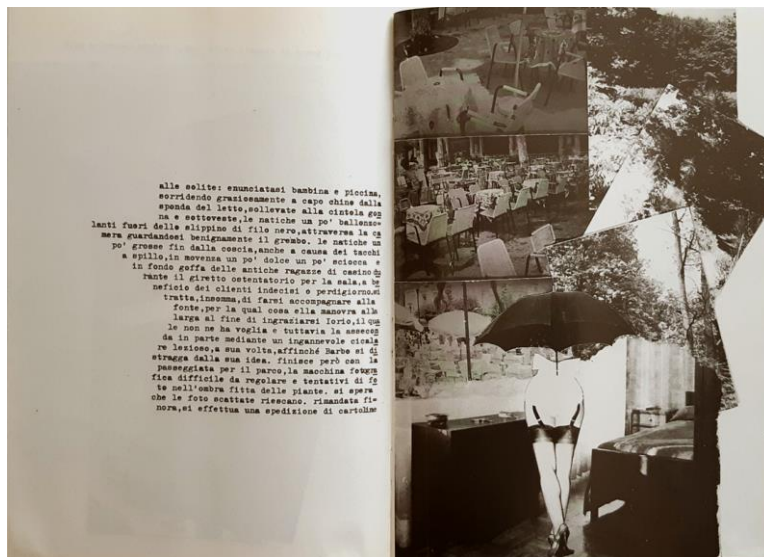


Fig. 6 – Stelio Maria Martini, *Neurosentimental*, 1963 (1983), pp. 117-118.

Tra le pagine con immagini presenti in *Neurosentimental*, su un totale di 152, 3 contengono disegni o porzioni di disegni (pagine 141, 142, 143), 5 hanno singole immagini fotografiche (pagine 47³⁹, 88, 120, 128, 137) e 107 accolgono 82 collage, di cui 67 su pagina singola e 15 su pagina doppia. All’eterogeneità dei modelli, delle fonti e dei materiali impiegati da Martini, corrisponde un ampio campionario di schemi, variazioni e pos-

³⁷ Il n. 2 de “L’Esperienza moderna” (agosto-settembre 1957) presentò testi, documenti e lavori di Kurt Schwitters forniti alla rivista da Hanna Hoch e dalla galleria Berggruen & Cie, mentre il n. 5 (1959) fu dedicato da Perilli alla figura di Raoul Hausmann, riproducendo, tra gli altri, il *Poème phonétique-affiche* (1918) e il famoso collage *ABCD* (1923-24), opere già pubblicate in Italia da Hans Richter nel n. 7 de “La Biennale di Venezia”, gennaio, 1952 (Richter, 1952, pp. 16-21).

³⁸ La mostra fu inaugurata il 28 settembre 1963. Richter stesso aveva già esposto alla Galleria Il Grattacielo nel 1960 e nel 1962, anno in cui ebbe anche una personale alla Civica Galleria d’Arte Moderna di Torino.

³⁹ L’ingrandimento dell’impronta digitale, che fa da contraltare al testo di pagina 48 “(ma la traccia-testimonianza è la)”, sembra rimandare alle *8 Tavole di accertamento* di Piero Manzoni (1962).

sibilità di montaggio dei collage, nonché di interrelazione e integrazione tra elemento verbale ed elemento visivo, che trova già un'efficace semplificazione nell'esordio del romanzo alle pagine 5 e 6: qui sono accostati, a sinistra, la riproposizione di una denuncia dattiloscritta ai carabinieri intentata da Iorio alla famiglia Belardi per gli incessanti rumori molesti⁴⁰, a destra, un collage con una mano femminile che sta per girare l'interruttore della luce, la scritta (pubblicitaria) «è facile!» e un testo manoscritto che rimanda ai rumori in casa e all'automazione data dallo sviluppo tecnologico che condiziona la vita dell'uomo.

In *Neurosentimental* è tutto un susseguirsi di giustapposizioni, mescolamenti, tagli, strappi e aggiunte di frammenti cartacei più o meno ampi e di lacerti di discorso in cui il trattamento del verbale è improntato al visivo. Ogni pagina è lavorata e orientata in modo funzionale al senso. Si va dall'accostamento di singoli ritagli su fogli bianchi (pagine 3-4, 40, 77, 119, 131) e dall'uso di una grande immagine di fondo su cui vengono applicati ritagli verbali o visivi da giornali e riviste (pagine 6, 7, 26, 31, 44, 54, 85, 89⁴¹, 99-100, 104), o su cui vengono sovrapposti i testi manoscritti e dattiloscritti (pagine 39, 41-42, 54, 68⁴²), al montaggio complesso di immagini diverse (pagine 14, 17, 18⁴³, 19, 23, 25, 27, 29-30, 35, 36, 49, 66,

⁴⁰ Il testo presenta nella parte centrale una grossa mancanza (una macchia o un ritaglio) che impedisce la completa lettura del testo e, quindi, metaforicamente allude alla difficoltà e labilità della decifrazione del mondo reale. La porzione bianca assolve in negativo la funzione della cancellatura come strumento di risemantizzazione delle parole in un testo, ma, per forma e in quanto privazione di parola, torna alla mente la "parola mancante" di Magritte in *Les (hirondelles) naissent en hiver* (1930), esposta all'importante mostra alla Galerie Goemans di Parigi, dal 28 marzo al 12 aprile 1930, che cercò di fare un bilancio sull'uso del collage.

⁴¹ L'immagine di fondo con un uomo visto di schiena in un luogo non precisamente identificabile ma con notevoli effetti luminosi – su cui sono qui incollati una cornetta del telefono e le labbra sensuali di una donna che sta per suonare un flauto (con doppio senso erotico) – viene riutilizzata come immagine unica a pagina 137.

⁴² Tra la varietà di immagini utilizzate da Martini, si annovera anche quella di una risonanza magnetica con mezzo di contrasto del sistema di circolatorio.

⁴³ Le pagine 17 e 18 presentano due complessi collage di immagini e interventi verbali manuali che, più di altri, rimandano a modelli dadaisti (Hoch e Hausmann) o alle loro rivisitazioni a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta. Nel collage di pagina 17 vi è un montaggio di immagini raffiguranti un evento ufficiale di gala, una mano con il gesto dell'OK, una persona che sta pregando con le mani giunte portate alla bocca e un marinaretto acefalo; in quello di pagina 18, abbiamo una sorta di visione stratigrafica della città intesa come essere vivente e pulsante: dall'alto al basso, palazzi popolari, grandi tubazioni per condutture o fogne, porte scorrevoli di un vagone della metropolitana tenuto aperto da una mano; al centro, il montaggio di disegni medici di cervello, cuore e polmoni accompagnati dalla scritta «i polmoni il cuore il cervello stesso sono il tempo».

73-74, 81-82, 105); dalla suddivisione della pagina in modo rigoroso, fornendo al collage una struttura compositiva geometrica ed equilibrata (pagine 11, 28), al ritaglio di immagini secondo forme geometriche (pagine 57-58, 102), dall'uso di singoli frammenti diversi per ricostruire forme o immagini (pagine 55⁴⁴, 112, 113, 116, 118), alla costruzione integrata di testo e immagine (pagine 37, 38, 52, 59, 60, 61-62. 75-76⁴⁵). La parola è stampata, dattiloscritta, manoscritta: da un lato, si sfruttano le differenti risorse tipografiche che incentivano la polisemia, dall'altro, è un'esplosione calligrafica. La scrittura manuale come strumento fortemente espressivo all'interno delle ricerche verbovisuali degli anni Sessanta e Settanta, ha le sue radici non solo nel recupero delle sperimentazioni futuriste, ma, specialmente nelle ricerche pittoriche segniche e gestuali degli anni Cinquanta caratterizzate dall'espressività della scrittura – Cy Twombly, Gastone Novelli, Achille Perilli, Martino Oberto – e in alcune esperienze poetiche e letterarie. Per Martini, fondamentale fu l'esempio di Emilio Villa con la sua scrittura debordante e l'equiparazione di segno grafico e segno verbale, entrambi intesi come *signum* nello spazio. Nelle opere visive successive a *Neurosentimental*, infatti, Martini userà la scrittura manuale in modo totalizzante, arrivando a coprire quasi completamente le immagini e a sconfinare oltre i limiti fisici stessi dell'opera, passando dall'essere *texte* a diventare *texture* (Colombo, 2007, pp. 558-595). Le riflessioni di Martini e Caruso sul *continuum*, inteso come tensione temporale della poesia, sul limite, sul metalinguaggio o post-linguaggio, rivelano un atteggiamento analitico di indagine del processo stesso di scrittura e comunicazione del significato, che però mai si disgiunge dall'interesse per il gesto, per la mano che scrive. In *Neurosentimental* la scrittura manuale, insieme allo strappo della carta (indicazione di imperfezione e deperibilità), perpetua il processo manuale di realizzazione del collage, rendendolo visibile anche quando le differenze materiche originali vengono uniformate dal processo di stampa e dal formato del libro. La scrittura manuale lascia il segno del gesto, dell'accumulo processuale, del tempo, della soggettività di un autore che apparentemente vuole celarsi; permette e, contemporaneamente, demi-

⁴⁴ Il volto di donna è ricostruito attraverso l'uso di tre porzioni strappate di volti tratti da pagine pubblicitarie o rotocalchi; a questa tripartizione corrisponde quella del testo della pagina accanto, suddiviso in tre blocchetti che troncano le frasi nella parte finale. La doppia pagina, quindi, propone un'equiparazione visiva tra frammenti iconici e frammenti verbali.

⁴⁵ In queste pagine il testo stampato interagisce a livello visivo direttamente con l'immagine ritagliata, isolata sul foglio bianco.

stifica il processo di informazione e comunicazione, in quanto non sempre chiaramente leggibile, soprattutto nella versione editoriale di *Neuro-sentimental* (in parte anche in quella del 1983).

Si tratta di una duplice azione di svelamento e camuffamento a più livelli per la quale non pare errato pensare all'esempio dei *combine-drawings* (1958-60) e delle grandi serigrafie (1962-64) di Robert Rauschenberg⁴⁶. In entrambi gli artisti, da un lato, l'azione di meccanica riproduzione delle immagini della comunicazione massificata – la stampa editoriale dei collage di Martini e il riporto serigrafico di Rauschenberg – colloca il montaggio aggregato delle immagini su un medesimo piano; dall'altro, lo strappo dei collage e la scrittura manuale in *Neurosentimental* assolvono a una funzione simile a quella del procedimento di trasferimento tramite strofinamento e quella delle libere pennellate di pittura tracciate dall'artista americano, che mirano a unificare il piano pittorico. Nelle *Thirty-four Illustrations for Dante's Inferno*, precocemente note in Italia anche perché pubblicate in b/n in "Metro" (1961)⁴⁷, Rauschenberg affolla la superficie bidimensionale di immagini fotografiche trasferite con solvente attraverso lo strofinamento su carta con il cilindro di una penna a sfera, di cui rimane un'equivocabile traccia dell'azione gestuale. Allo stesso modo, spesso Martini usa la scrittura manuale che si inserisce o si sovrappone a più immagini per dare unità visiva, attivare il senso dei suoi iconotesti e rendere visivamente esplicita l'operazione interpretativa dell'artista in quanto "anticorpo sociale".

La scrittura, manuale o meccanica, viene utilizzata da Martini con la stessa funzione visiva delle immagini grazie alla sua disposizione spaziale all'interno del collage e della pagina del romanzo: i testi, a volte, si sovrappongono alle immagini o si inseriscono negli interstizi dei ritagli (pagine 17, 19, 25, 26, 29-30, 35, 65, 71, 73-74, 84, 85), altre volte, debordano; assumono forme più o meno definite, geometriche, talvolta ricorrenti, isolate nel foglio bianco (pagine 21, 22, 48, 56⁴⁸, 57-58, 61-62, 78, 111, 117, 126, 132, 133), talvolta in modo più simile alla pagina tradizionale (pagine 87, 90, 101, 123, 136, 138, 139, 140, 144); sono poesie (pagine 8,

⁴⁶ Sulle serigrafie del 1962-64 si vedano (Steinberg, 1972) e (Feinstein, Tomkins, 1990).

⁴⁷ I disegni di Rauschenberg vennero pubblicati sul n. 2 del maggio 1961 – fascicolo con diversi approfondimenti sull'artista americano –, accompagnate da un testo di Dore Ashton (Ashton, 1961, p. 52-61). Per una prima rassegna della diffusione di opere di Rauschenberg in Italia nei primi anni Sessanta si veda (Colombo, 2017, pp. 167-185).

⁴⁸ L'uso, per esempio della sequenza di 3 blocchetti di testo si trova replicata alle pagine 48 e 56.

9) o ne imitano la forma, replicano i modelli della poesia concreta (pagina 97). Ma il testo scritto interagisce con l'immagine, forse ancora con maggiore evidenza, all'interno del registro della doppia pagina e della sequenza progressiva delle pagine propria di un libro. Si crea un dialogo serrato tra testo e immagine, testo e testo, immagine e immagine. Mediante rimandi di senso tra parole ed immagini (talvolta con funzione quasi illustrativa e un poco didascalica), oppure grazie alla corrispondenza formale e spaziale tra la silhouette del testo e quella del collage, con un effetto simmetrico specchiante (pagine 21-22, 57-58, 61-62, 87-88, 89-90, 91-92⁴⁹, 105-106⁵⁰, 111-112, 117-118, 125-126, 131-132, 133-134⁵¹). La straordinaria complessità della stratificazione emersa in *Neurosentimental* a livello visivo, contenutistico e teorico, fa del romanzo visivo di Martini, un pilastro delle ricerche verbovisuali italiane durante gli anni Sessanta e Settanta, sebbene la mancata pubblicazione in una data a ridosso della sua ideazione e realizzazione ne abbia limitato la portata e la conoscenza, come evidenziato in occasione dell'edizione Morra del 1983:

E non è ozioso domandarsi quale influenza avrebbe potuto avere l'opera di Martini sull'esperienza complessiva dell'avanguardia se *Neurosentimental* fosse stato pubblicato nel '63, quando cioè la neoavanguardia italiana "ufficiale" faceva le sue prime, numerose prove. Devo dire infatti che *Neurosentimental* in realtà funziona ancora, come romanzo, e non solo per la sua (tuttora incontestabile) novità tecnica. Funziona per la sua capacità di identificare situazioni, di costruire una credibile sequenza verbo-visuale, per i suoi struggenti riferimenti letterari e a

⁴⁹ In questa doppia pagina, secondo la sua usuale corrispondenza tra forma e contenuto, Martini monta insieme due testi dattiloscritti di tipo discorsivo, posti all'inizio e alla fine, e una sequenza di tracciati dell'elettrocardiogramma, accoppiati a strisce di carta sottile dattiloscritte che replicano sia visivamente sia nella costruzione delle frasi, la comunicazione di un telegrafo e di un telegramma. Il tema della passione amorosa viene qui rafforzato anche dalla citazione dal libro IV del *De Rerum Natura* di Lucrezio leggermente modificata: "ne quiquam [...] quoniam nihil inde abradere potes [possunt]" (ma è tutto inutile, poiché non possono portare via nulla dal corpo del loro amato). Martini cita il *De Rerum Natura* nel testo *Ancora della stupidità e della malizia* su "Quaderno" n. 3 del 1962 (Martini, 1962c, p. 29) come esempio di costante e sostenuta allucinazione.

⁵⁰ La disposizione zigzagante e in diagonale del testo ripropone a specchio la sequenza di immagini rettangolari in profondità che si intersecano con quella della nuca di un uomo (immagine simile a quella presente nei collage delle pagine 83, 128-129), in più, le piccole frecce manoscritte, oltre a dare un indirizzo visivo, forniscono al lettore le coordinate per leggere il testo nel senso corretto, cioè non dall'alto verso il basso come è usuale, ma risalendo di riga in riga.

⁵¹ Il testo replica la forma del montaggio visivo di quattro ritagli di una donna stretta in una morsa, un uomo e un morsetto da falegname.

una città – che è Napoli – e perfino per il fatto di essere proprio una storia, con personaggi identificabili e motivati (Piemontese, 1983).

Bibliografia

- A.C. (1983), *Neurosentimental di Steliomaria Martini*, "Le Arti news", n. 3-4.
- Ashton, D. (1961), *Rauschenberg's Thirty Four Illustrations for Dante's Inferno*, "Metro", n. 2, pp. 52-61.
- Bacci, G. (2016), *Non una rivista ma un documento: Documento Sud (1959-61) tra avanguardia artistica e testimonianza socio-culturale*, "Palinsesti", n. 5, <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/72/86>.
- Bo, C. (1944), *Antologia del surrealismo*, Edizioni di uomo, Milano.
- Bo, C. (1944), *Bilancio del surrealismo*, Cedam, Padova.
- Brecht, B. (1955), *Kriegsfibel*, Eulenspiegel, Berlino Est.
- Brecht, B. (1972), *L'Abici della guerra*, Einaudi, Torino.
- Breton, A. (1928), *Nadja*, Gallimard, Parigi.
- Caruso, L. (1969), *Stelio Maria Martini*, 5 aprile 1969, "Il Corriere dell'Ad-da", 5 aprile 1969.
- Caruso, L. (1971), *De Mona/Doxo-loghia*, La Nuova Foglio, Macerata/Pollenza.
- Caruso, L. (1973), *Contributi per una storia dei gruppi culturali a Napoli*, "Logos", I.
- Caruso L. (a cura di) (1986), *Continuum. Contributi per una storia dei gruppi culturali in Italia*, All'insegna del sapere, Napoli.
- Caruso, L. (1989), *Per Martini, 25 anni dopo*, in Martini, S.M., *Schemi*, Documento-Sud, Napoli.
- Caruso, L., Martini, S.M. (1974), *Isidore Isou e il movimento lettrista*, "Le Lettere", n. 17.

Caruso, L., Martini, S.M. (1975), *Note sull'attività estetica, la "rivoluzione culturale" e i situazionisti*, "Uomini e Idee", n. 1.

Colombo, D. (2007), *La scrittura manuale: segno, gesto, spazio, materia e parola*, in *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900*, (MART, Rovereto, 10 novembre 2007-6 aprile 2008), a cura di G. Zanchetti, Skira, Milano 2007, pp. 559-565.

Colombo, D. (2017), *L'arte americana dei primi anni Sessanta nelle riviste italiane del periodo*, in Fergonzi, F., Tedeschi, F., *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, Scalpendi editore, Milano, pp. 167-185.

Colucci D. (2020), *Stelio Maria Martini, Schemi, and the Po(i)etics of Collage*, "piano b. Arti e culture visive", vol. 5 no. 1, pp. 23-50.

D'Ambrosio, M. (1984), *A proposito di Stelio Maria Martini*, "Lotta Poetica", n. 23-24, pp. 56-58.

D'Ambrosio, M. (1989), *La poesia visiva*, in Miccini, E., Sarenco (a cura di), *Poesia Visiva 1963-1988*, Edizioni Cooperativa "La Favorita", Verona, pp. 11-38.

Delau, H. (1963), *Eisenstein*, "Linea Sud", n. 0, p. 7.

Diacono, M. (1962), editoriale, "Quaderno", n. 2, p. 1.

Diacono, M. (1971), *Cross S,words*, La Nuova Foglio, Macerata/Pollenza.

Bellora, G., Favari, P., Fagone V. (a cura di) (1977), *Poesia visiva 4. Il gesto poetico*, Studio Santandrea, Milano.

Biasi, G. (1960), *Invettive*, "Documento Sud", n. 3, p.n.n.

Ernst, M. (2007), *Una settimana di bontà. Tre romanzi per immagini*, Adelphi, Milano.

Fagone, V. (1977), *Il gesto poetico*, in Bellora, G., Favari, P., Fagone V. (a cura di), *Poesia visiva 4. Il gesto poetico*, Studio Santandrea, Milano, p.n.n..

Feinstein, R., Tomkins, C. (1990), *Robert Rauschenberg. The silkscreen paintings 1962-64*, Bulfinch Press, Boston.

Fortini, F. (1959), *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano.

Giammei, A. (2014), *Poesia visiva e fotopoema. Sei letture e due proposte per Stelio Maria Martini*, "Smerilliana", n. 16, pp. 303-330.

Gramsci, A. (1949), *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*, Einaudi, Torino, p. 38.

Jaguer, E. (1960), *Carnaval Mecanique*, "Documento Sud", n. 3, p.n.n.

Luongo, E., Oliva, A. (1959), *Napoli come è*, Feltrinelli, Milano.

Martini, S.M. (1960), *Fermo restando qu'il faut décourager l'art*, "Documento Sud", II, n. 5, p.n.n.

Martini, S.M. (1962), *Della stupidità e della profondità*, "Quaderno", n. 1, pp. 10-14.

Martini, S.M. (1962), *Appunti per una teoria della letteratura e altro*, "Quaderno", n. 2, pp. 26-30.

Martini, S.M. (1962), *Ancora della stupidità e della malizia*, "Quaderno", n. 3, pp. 18-32.

Martini, S.M. (1962), *Schemi*, Documento-Sud, Napoli, p.n.n.

Martini, S.M. (1965), *Neurosentimental*, "Linea Sud", II, n. 2, p.n.n.

Martini, S.M. (1965), *Nota poetica e biografica*, in Pignotti, L. (a cura di), *Poesie visive*, Sampietro Editore, Bologna, pp. 5-6.

Martini, S.M. (1966), *L'elementare persuasione surrealista*, "Marcatrè", n. 26-27-28-29, p. 245.

Martini, S.M. (1972), *Formulazioni non-A*, Colonnese, Napoli, p.n.n.

- Martini, S.M. (1974), *Neurosentimental*, Continuum, Napoli, p.n.n.
- Martini, S.M. (1983), *Neurosentimental*, Morra, Napoli, p.n.n.
- Martini, S.M. (1983), *Vent'anni dopo*, in Martini, S.M., *Neurosentimental*, Edizioni Morra, Napoli, p.n.n.
- Martini, S.M. (1983), *La giovane scimmia*, in Caruso, L. (a cura di), *Continuum. Contributi per una storia dei gruppi culturali in Italia, All'insegna del sapere*, Napoli, pp. 8-21.
- Martini, S.M. (1984), *Formulazioni non-A*, Colonnese, Napoli, p.n.n.
- Martini, S.M. (1984), *Nota*, in Martini, S.M., *Formulazioni non-A*, Morra, Napoli, p.n.n.
- Martini, S.M. (1986), *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, Guida editori, Napoli.
- Martini, S.M. (1989) *Schemi*, Documento-Sud, Napoli, p.n.n.
- Miccini, E. (1977), *Neurosentimental*, in *Stelio Maria Martini. Neurosentimental - 1963*, Galleria della Piramide/Multimedia, Firenze, 1977.
- Miller, H. (1945), *Tropique du Cancer*, Denoel, Paris.
- Miller, H. (2018), *Tropico del Cancro*, Feltrinelli, Milano, pp. 203, 205-206, 207, 208.
- Nadeau, M. (1948), *Storia del surrealismo*, Macchia, Roma.
- Nadeau, M. (1948), *Antologia del surrealismo*, Macchia, Roma.
- Nigro, A. (2007), *Tra polimaterismo e polisemia: note sul collage surrealista*, in Lamberti, M.M., Messina, M.G. (a cura di), *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, Electa, Milano, pp. 280-299.
- Oberto, M. (1960), *Uno specifico letterario (e filmico)*, "Ana Eccetera", n. 3, supplemento L, pp. 1-6.

Piemontese, P. (1983), *Rebus di parole e di immagini*, "Il Mattino", 16 giugno.

Pinotti, A., Somaini, A. (2016), *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino.

Ribemont-Dessaignes, G. (1946), *Storia del dadaismo*, Longanesi & C., Milano.

Richter, H. (1952), *Vita privata del movimento Dada*, "La Biennale di Venezia", n. 7, pp. 16-21.

Roccasalva, R. (1985), *Neurosentimental di Steliomaria Martini*, "Artepresente", n. 3, pp. 16-17;

Serra Zanetti, P. (1977), *Su alcuni avvenimenti delle arti visive nell'inverno 1976/77*, "Op. Cit.", n. 39, pp. 75-84.

Servadio, E., Bo, C. (1953), *La psicoanalisi - Il surrealismo. Etichette del nostro tempo*, Edizioni Radio Italiana, Torino.

Steinberg, L. (1972), *The flatbed picture plane*, in Steinberg, L., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York, pp. 55-91.

Van Holten, R. (1961), testo, "Documento Sud", II, n. 6, p.n.n.

Vergine, L. (a cura di) (1965), *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, "Marcatrè", n. 14-15, pp. 7-94

Zanchetti, G. (2007), *Esploratori di parole*, in Zanchetti, G. (a cura di), *La parola nell'arte*, Skira, Milano, pp. 26-27.

Zanchetti, G. (2015), *Un'antinomia accolta dai vocabolari. Poesia Visiva e altre ricerche verbo visuali in Italia*, in De Bellis, V. (a cura di), *Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana. L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, Mousse Publishing, Milano, p. 8.

Zanchetti, G. et al. (2014), *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 114, pp. 20-34.

L'avanguardia presa in parola. Caruso, Martini e il riscatto futurista della materia

PASQUALE FAMELI

Al di là dei suoi risvolti politici e sociali, il Settantasette si caratterizza come un momento denso di energia creativa¹. In *Avanguardia di massa* Maurizio Calvesi (1977, p. 77) analizza atteggiamenti e prodotti della controcultura giovanile evidenziando tutti i processi di assimilazione e di reimpiego di modalità e strategie proprie delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie. Prendendo in esame gli organi di informazione dei movimenti studenteschi, lo studioso rileva numerose affinità grafiche e sintattiche con le forme della poesia futurista, ma ne constata anche la totale assenza di riferimenti puntuali, che invece abbondano per quanto riguarda Dada e Surrealismo. Una mancanza senz'altro dovuta, come afferma lo stesso Calvesi, al «cattivo stampo politico» che il movimento marinettiano si porta ancora dietro. La revisione critica del Futurismo condotta da Luciano Caruso e Stelio Maria Martini a partire dalla metà degli anni Settanta risponde quindi a una seria impellenza culturale, quella di eliminare ogni sorta di pregiudizio attorno a un movimento che, seppur in maniera indiretta, riesce a dimostrare tutta la sua attualità. Questa revisione si incentra soprattutto sul paroliberismo ma si apre anche ad aspetti e questioni più generali, gettando così le basi per un riscatto totale della prima avanguardia italiana.

L'interesse di Caruso e Martini per il paroliberismo futurista si colloca nel quadro di una fervida attività intellettuale svolta a Napoli già a partire dalla metà degli anni Sessanta e volta a riaffermare un'idea di avanguardia più radicale di quella delineata dal Gruppo 63 o dal Gruppo 70, anche

¹ Si veda in proposito Mariscalco 2014.

in virtù della vivacità culturale che contraddistingue l'ambiente partenopeo del secondo Dopoguerra². Nel giro di pochi anni, grazie all'intensa attività svolta tramite riviste quali "Continuum", "Linea-Sud" o "Uomini e Idee", Caruso e Martini stabiliscono una fitta rete di contatti a livello nazionale³, all'interno della quale si palesa tuttavia ben presto un disallineamento dei raggruppamenti sul piano ideologico. I due autori individuano infatti l'esistenza di tre linee della neoavanguardia: una linea "ufficiale" o "mondana", cui afferiscono poeti e intellettuali che operano in una dimensione letteraria tutto sommato tradizionale, compromessa con il mercato editoriale, con il mondo accademico e con i principali canali della comunicazione di massa; una linea "clandestina", in cui confluiscono autori che, pur operando al di fuori dell'*establishment*, separano l'azione estetica dall'impegno politico; e una linea «autenticamente *off*» (Caruso, 1973). Operando all'interno di quest'ultima, i due autori si preoccupano di valorizzare strategie poetiche e creative trascurate dalla neoavanguardia "ufficiale" e volte, nel più autentico spirito avanguardista, a una rivoluzione morale ancorché estetica. *Il gesto poi/etico. Antologia della nuova poesia d'avanguardia* è la raccolta, edita da Portolano nel 1968, con cui Caruso inizia a promuovere una concezione della poesia come operatività globale, allargata, capace di incrociare scrittura, gesto, materia e oggetto: una poesia che esonda perciò dai limiti della dimensione tipografica e linguistica, abusata e corrosa dalla comunicazione di massa e dalla società dei consumi. Se Caruso e Martini si interessano dunque al risarcimento del paroliberismo futurista è proprio perché vedono in esso il prototipo di quella totalità poetica, il primo antidoto al logoramento di un linguaggio ormai ridotto a stereotipo o a citazione⁴. L'operazione condotta dai due autori contribuisce con grande tempismo a un più generale processo di revisione storico-critica del Futurismo ini-

² Sulla situazione culturale partenopea tra gli anni Sessanta e Settanta si vedano Caruso 1976, Ruju 1983, Martini 1986, Caserta, Scontrino 2001 e Corbi 2002.

³ Per una dettagliata ricostruzione di questa rete si rimanda a Madonna 2019.

⁴ Nell'accezione che lo stesso Caruso (1974, p.n.n.) attribuisce a questo termine: parola frusta, oggettualizzata, che rafforza i legami interni alla scrittura quale forma di rappresentazione e «dà luogo ad un "sistema" dove il suo proprio esserci è la falsità, e l'imitazione è fine a se stessa, senza tensione o emozione».

ziato nella seconda metà degli anni Sessanta: si pensi in particolare alle antologie di manifesti futuristi curate da Luciano De Maria nel 1968 e nel 1973 per Mondadori o alle riflessioni di studiosi come Enrico Crispolti e Edoardo Sanguineti, già docenti, nei primi anni Settanta, dell'Università di Salerno, e perciò vicini all'ambiente partenopeo. È degno di nota inoltre che l'attività di Caruso e Martini intorno al Futurismo non si limiti a esiti sporadici e discontinui, ma si articoli anzi in una molteplicità progressiva di operazioni editoriali ed espositive: alla pubblicazione delle due poderose antologie di tavole parolibere per i tipi di Liguori nel 1974 e nel 1977 si aggiungono l'ideazione di "Dettagli", rivista stampata dalla Libreria Tullio Pironti e interamente dedicata all'avanguardia che include interventi di Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti oltre a una selezione di testi futuristi a firma di Fortunato Depero, Tullio D'Albisola, Pino Masnata e altri e l'organizzazione di mostre a Palazzo Medici Riccardi a Firenze (dove Caruso si è frattanto trasferito), a Palazzo del Comune a Pistoia e alla Biennale di Venezia, solo per citarne alcune.

Dal 1978 in poi è soprattutto Caruso a proseguire le ricerche, avviando importanti collaborazioni prima con la Libreria Salimbeni e con la casa editrice S.P.E.S. diretta da Paola Barocchi, per la quale fonda e dirige la collana "Futurismo. Fonti delle avanguardie del 900", e poi con l'editore Paolo Belforte di Livorno, per il quale progetta la collana Le Brache di Gutenberg, all'interno della quale si segnala la pubblicazione di *Futurismo e Novecentismo* (1984), volume curato insieme a Martini per chiarire alcuni punti del rapporto tra Futurismo e Fascismo. Ripresi poi nel 1986 i rapporti con Paola Barocchi e con la S.P.E.S., Caruso cura nel 1990 una poderosa raccolta in quattro volumi di *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo 1909-1944* che riveste ancora oggi un'importanza fondamentale per l'avanzamento degli studi⁵.

⁵ A questo proposito è opportuno ricordare che il progetto *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo: Manifesti futuristi*, promosso dall'Accademia della Crusca e dalla Fondazione Memofonte di Firenze, dedicato allo studio lessicografico dei manifesti del Futurismo, ha eletto come edizione di riferimento per la selezione dei testi l'antologia di Caruso 1990. A questo proposito si vedano gli studi di Bertelli 2018 e Rubino 2018. Sui rapporti tra Caruso e la storica casa editrice si veda invece Puccetti Caruso 2017.

Fatta eccezione per alcuni intellettuali della neoavanguardia, il parolibberismo non sembra incontrare i favori della critica accademica almeno fino ai primi anni Ottanta⁶. Enrico Falqui (1953), per esempio, liquida l'esperienza parolibberista come un fatto marginale rispetto alla produzione in versi; Ruggero Jacobbi (1968) irrigidisce questa tesi affermando che tale produzione risulti piuttosto esigua e che interessi soltanto uno sparuto manipolo di poeti sollecitati da Marinetti a sperimentare la sua invenzione. Con la pubblicazione della prima antologia di *Tavole parolibere futuriste* per i tipi di Liguori, nel 1974, Caruso e Martini ribattono totalmente questa prospettiva, dimostrando non solo l'imponente quantità e varietà della produzione, ma anche la sua particolare intensità tra il 1912 e il 1920, e quindi in anni compresi o immediatamente successivi al periodo "eroico" del movimento. In questo modo, i due autori dimostrano quindi che il rallentamento creativo generale dovuto alla Guerra e alle sue conseguenze non abbia limitato le ricerche futuriste e non ha impedito a poeti come Francesco Cangiullo (Fig. 1), Volt (Fig. 2) o Nelson Morpurgo (Fig. 3) di raggiungere già allora alcuni tra i più significativi esiti parolibberi (Caruso, Martini, 1976a, p. 7).

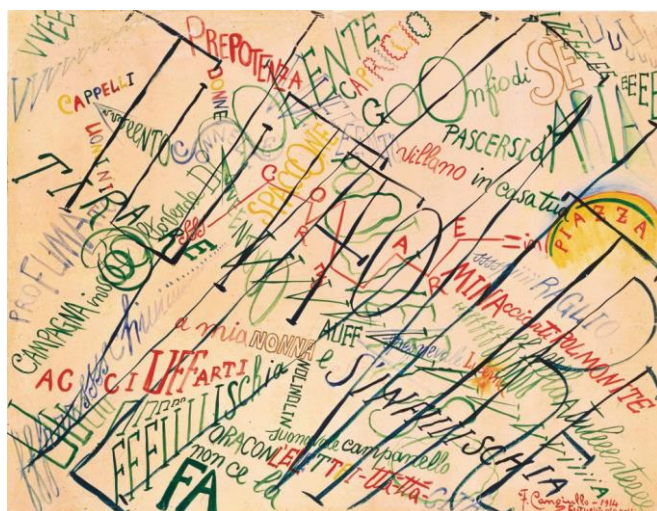


Fig. 1 – Francesco Cangiullo, *Grande folla in Piazza del Popolo*, 1914

⁶ Per una rassegna del dibattito si veda Baldissone 1989.

Il misoneismo tipico di certa cultura italiana ha quindi giocato un ruolo determinante nella sfortuna dell'esperienza parolibera, ma bisogna rilevare anche che le antologie di poesia futurista pubblicate da Marinetti nel 1912 e nel 1925 non includono sperimentazioni verbovisive, bensì componimenti in versi, spesso equivocabili nei toni come testi «simbolisti e paracrepuscolari o novecentisti ante litteram» (Caruso, Martini 1977a, p. 19). La diffusione delle due antologie ha perciò favorito la visibilità e la ricezione della sola produzione in versi a scapito di quella parolibera che, per la sua natura sperimentale, trovava posto soltanto nelle Edizioni Futuriste di "Poesia", destinate a una circolazione assai limitata. Nella *Spiegazione* inclusa in *Firmamento* di Armando Mazza (Fig. 4), Marinetti (1919, p. 7) manifesta la sua soddisfazione per il crescente successo editoriale dei poeti futuristi, dichiarando inoltre la volontà di riservare le sue Edizioni soltanto «a quelle opere assolutamente futuriste che per la violenza e l'estremismo del pensiero e per le difficoltà tipografiche non possono essere pubblicate dagli altri editori»⁷. Operando in un ambito editoriale *underground* (o "esoeditoriale", per ricorrere a un termine della neoavanguardia)⁸, totalmente svincolato dalle aspettative di un pubblico borghese, i parolibéristi hanno potuto sperimentare infatti strategie redazionali e compositive che permettessero di preservare la «naturale dimensione individuale e artigianale» del genere (Caruso, 1977, p.n.n.)⁹. Per quanto la scelta di Marinetti possa essere stata penalizzante per la valorizzazione della più autentica poesia futurista, risulta coerente con i presupposti di ribellione ai condizionamenti, ai codici e alle strutture della comunicazione sottesi al paroliberismo stesso. Non è quindi un caso che la controultura del Settantasette impieghi analoghe soluzioni grafiche, vedendo in esse le forme ideali per esprimere un desiderio di rinnovamento e di rivoluzione.

⁷ A questo proposito segnaliamo la pubblicazione di un'anastatica del volumetto di Mazza con una *Nota* di Luciano Caruso dall'Istituto Siciliano Studi Politici ed Economici di Palermo nel 2001. Sull'attività editoriale di Marinetti si veda invece Salaris 1990.

⁸ Con questo termine si definisce appunto tutta la produzione editoriale esterna ai canali commerciali e quindi libera da compromessi e condizionamenti culturali, politici o economici. Sancisce ufficialmente la nascita del concetto la *Rassegna dell'esoeditoria italiana* organizzata da Bruno Francisci a Trento nel 1971.

⁹ Per una disamina delle tecniche di composizione testuale parolibériste si veda Bove 2009. Utile anche la lettura di Polacci 2006 e di Tomasello, Polacci 2009.

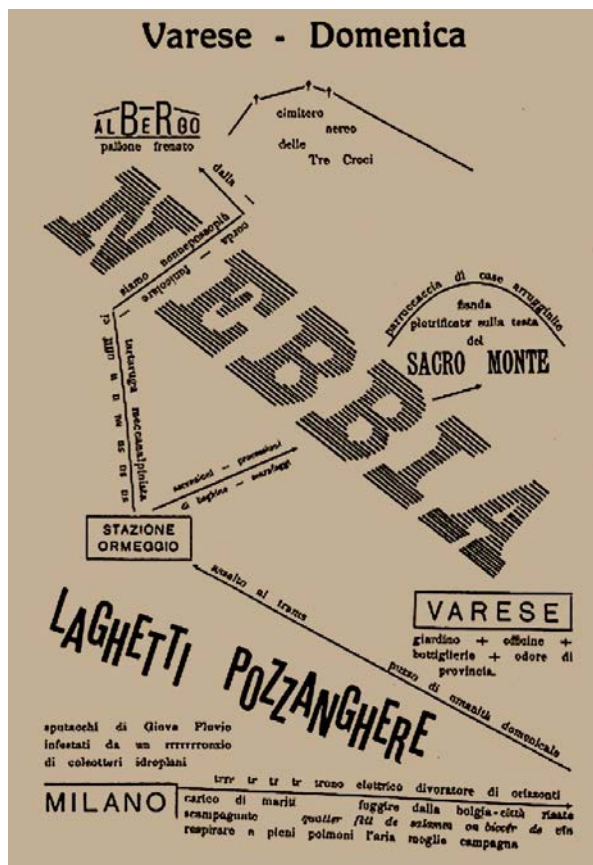


Fig. 2 – Volt, *Varese-Domenica*, in Id., *Archi Voltaici*, Edizioni Futuriste di “Poesia”, Milano 1916

Il riesame dei rapporti tra Futurismo e Fascismo costituisce poi lo snodo più audace della revisione critica condotta da Caruso e Martini: un’impresa pionieristica, destinata a trovare numerose, benché indirette, conferme in molti dei più autorevoli studi successivi sull’argomento¹⁰. La loro analisi parte dalla constatazione della «totale inutilizzazione» del Futurismo da parte del Fascismo, ossia della scarsa considerazione riservata dal secondo al primo (Caruso, Martini, 1974, p. 6). A dispetto di ogni luogo comune e in forza di più recenti studi¹¹, va constatato che il regime

¹⁰ Si vedano De Felice 1988, Salaris 1992, Gentile 2000, 2003 e 2009 e Crispolti 2014.

¹¹ Ci riferiamo a Stone 1998, Salvagnini 2011, Negri 2012 e Benzi 2018.

fascista ha istituito un sistema dell'arte alquanto articolato e capillare, fatto di mostre, premi e iniziative di corporativismo capaci di coinvolgere artisti di inclinazioni diverse e di rappresentare la pluralità degli orientamenti stilistici coevi. Il Futurismo gode inoltre di una certa fortuna nella comunicazione pubblicitaria del Ventennio¹²; Caruso e Martini partono però dal presupposto che l'immaginario futurista, votato al culto del progresso tecnologico, sia del tutto inconciliabile con quello ritenuto almeno sino ad allora dominante, se non esclusivo, dell'epoca fascista, legato al mito della romanità¹³. Si tratta di una inconciliabilità morale, ideologica, ancorché estetica. Categoriche in proposito le affermazioni 'a caldo' di Giuseppe Prezolini (1923, p. 289): «il Fascismo italiano non può accettare il programma distruttivo del Futurismo, anzi deve, per la sua logica *italiana*, restaurare i valori che contrastano al Futurismo» e perciò «reprimerlo in tutto quello che esso conserva ancora di rivoluzionario, di anti-classico, di indisciplinato dal punto di vista dell'arte». Il rifiuto futurista della tradizione va, di fatto, in una direzione diametralmente opposta alla restaurazione retorica, morale e culturale voluta dai Fascisti (Caruso 1977a, p.n.n.). È proprio per questo se, a dispetto dell'amicizia tra Marinetti e Mussolini (che risale notoriamente a molto prima della fondazione dei Fasci), la relazione tra Futurismo e Fascismo risulta altalenante e conflittuale. Iniziata nel 1919 per un comune desiderio di rinnovamento e di rivoluzione, si interrompe l'anno dopo per sopraggiunte incompatibilità di posizioni: i Futuristi non possono certo sentirsi a loro agio tra le fila di un movimento ormai volto a farsi interprete dei valori e degli interessi dei possidenti agrari¹⁴. Date le dimissioni dai Fasci, insieme ad altri sodali, Marinetti si riavvicina al movimento mussoliniano circa due anni dopo la Marcia su Roma, nel 1924, ma in virtù di una nostalgia tutta dicianno-

¹² Sull'argomento si veda Salaris 1986. Sulle strategie comunicative e pubblicitarie futuriste si veda invece Notte 2010.

¹³ A riprova di questa inconciliabilità basti questa affermazione di Marinetti (1915, p. 162) che risale a ben prima dell'ascesa del Fascismo: «sia cancellato il fastidioso ricordo della grandezza romana, con una grandezza italiana cento volte maggiore». Sul mito della romanità nell'immaginario fascista si vedano soprattutto Malvano 1988 e Gentile 2007.

¹⁴ Sulla polemica dei Futuristi verso l'imborghesimento del Fascismo si veda Perfetti 2009. Sulle vicende romane legate al distacco dei Futuristi dal Fascismo e la fondazione di un Partito Politico Futurista si veda inoltre Mondello 2019.

vista, cioè dell'ideale rivoluzionario iniziale che però l'istituzione della dittatura aveva frattanto spento (Crispoliti, 1974, 2014). L'inclusione dei Futuristi nella Biennale di Roma nel 1925 e in quella di Venezia nel 1926, così come la nomina di Marinetti ad Accademico d'Italia nel 1929 per volere di Mussolini, sono casi isolati all'interno di un panorama culturale reazionario destinato a perdurare anche dopo la caduta del regime (Caruso, Martini 1977b, p. 23; Caruso 1977b, p. 5).

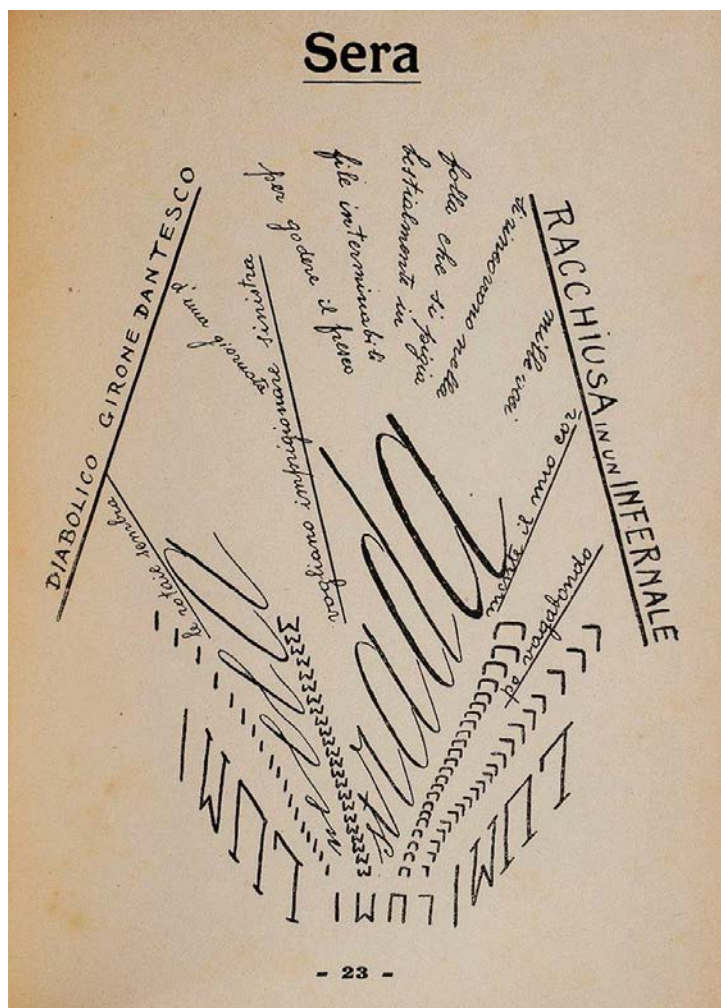


Fig. 3 – Nelson Morpurgo, *Sera*, da *Id.*, *Il fuoco delle piramidi*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1923

L'interessamento, sia pure occasionale, di Antonio Gramsci per l'impresa futurista costituisce un altro importante fattore per la revisione critica condotta da Caruso e Martini. Questa attenzione per il movimento marinettiano risale già al 1913 quando Gramsci, ancora studente, interviene sul "Corriere Universitario" di Torino in difesa dei Futuristi, ferocemente attaccati dai reazionari della rivista "San Giorgio"¹⁵. In un articolo pubblicato nel gennaio 1921 su "L'Ordine Nuovo", Gramsci ricorda che, prima della guerra, molti gruppi operai vedono con simpatia e difendono il Futurismo dagli attacchi dei reazionari, trovando in esso la spinta ideale per fondare una nuova civiltà. «Quando sostenevano i futuristi – scrive Gramsci (1921, p. 22) – i gruppi di operai dimostravano di non spaventarsi della *distruzione*, sicuri di potere, essi operai, fare poesia, pittura, dramma, come i futuristi; questi operai – conclude – sostenevano la storicità, la possibilità di una cultura proletaria, creata dagli operai stessi». D'altra parte, in *Al di là del comunismo*, Marinetti (1920, pp. 236-237) dichiara la volontà futurista di porre «gli artisti al potere» e di fondare un «proletariato dei geniali» teso a riprogettare creativamente le abitudini della vita quotidiana: «collaborando collo sviluppo del macchinario industriale», il nuovo proletariato «raggiungerà quel massimo di salario e quel minimo di lavoro manuale che, senza diminuire la produzione, potranno dare a tutte le intelligenze la libertà di pensare, di creare, di godere artisticamente»¹⁶. Nella *Lettera sul Futurismo italiano* del settembre 1922 indirizzata a Leone Trockij, Gramsci (1922, pp. 526-527) bolla tuttavia i contenuti di quello scritto marinettiano come fantasie «spiritose» e «stravaganti», affermando anche che «il movimento futurista ha perduto interamente i suoi tratti caratteristici e si è disperso nelle diverse correnti che sono andate formandosi in seguito alla guerra». Come emerge an-

¹⁵ Si veda Gramsci 1913. Per l'attività di Gramsci sul "Corriere Universitario" si veda invece Martinelli 1973.

¹⁶ A proposito dei rapporti tra i Futuristi e il proletariato torinese si possono ricordare due eventi del 1922: la visita di una folta delegazione di Ordinovisti all'Esposizione Futurista Internazionale presso il Winter Club di Torino sotto la guida attenta e partecipe di Marinetti e la pubblicazione da parte dell'Istituto di Cultura Proletaria, con relativa diffusione in ambiente operaio, di una raccolta di poesie intitolata *1+1+1=1 Dinamite. Poesie proletarie. Rosso + Nero*, con alcuni testi di Fillia. Su questi rapporti si veda Artero 2009.

che dai *Quaderni del carcere*¹⁷, sono quindi il rifluire dell'impresa futurista nell'accademismo e il conformarsi al nuovo ordine i motivi di critica, non la sua proposta culturale iniziale¹⁸.

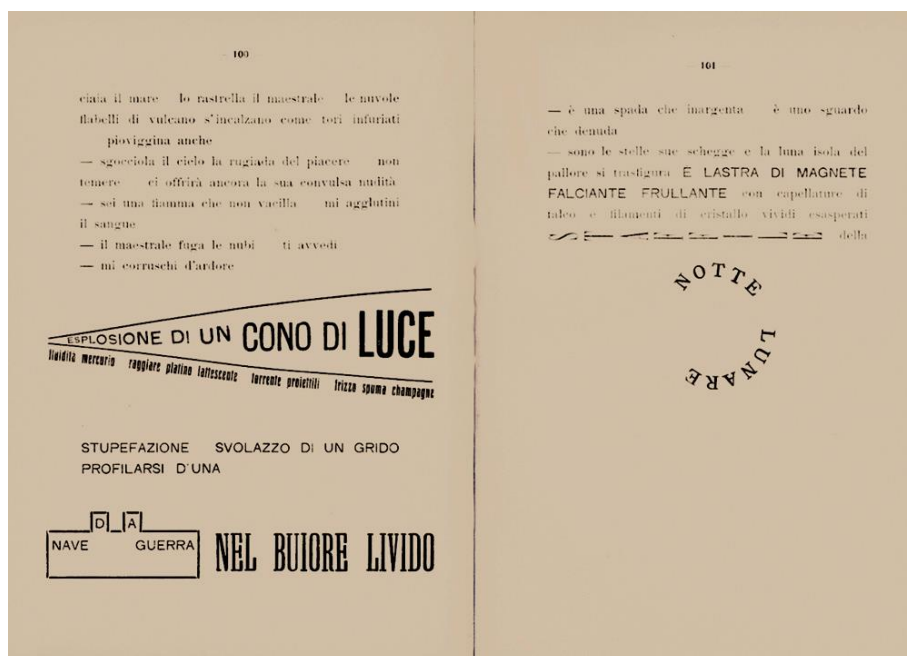


Fig. 4 – pagine tratte da Armando Mazza, *Firmamento*, Edizioni futuriste di “Poesia”, Milano 1919

Un altro punto critico riguarda l'inconciliabilità tra l'assodato progressismo estetico e il presunto reazionarismo ideologico del Futurismo, un problema già sollevato da Denis Mack Smith (1970, p. 419) nella sua *Storia d'Italia*. La radice del problema risiede sostanzialmente nella entusiastica adesione dei Futuristi alle teorie sull'esaltazione della macchina, della velocità e della guerra formulate a inizio secolo da Mario Morasso, esponente di un modernismo reazionario che svincola il progresso tec-

¹⁷ Nel primo dei *Quaderni*, successivo alla nomina di Marinetti ad Accademico d'Italia, Gramsci (1975, p. 115) definisce sardonicamente i futuristi come «un gruppo di scolaretti che sono scappati da un collegio di gesuiti, hanno fatto un po' di baccano nel bosco vicino e sono stati ricondotti sotto la ferula dalla guardia campestre».

¹⁸ Le riflessioni di Gramsci sul Futurismo sono riprese e discusse anche in D'Orsi 2009.

nologico da quello sociale e morale¹⁹. Per Caruso e Martini (1977a, pp. 24-26, 32) è chiaro che la macchinolatria futurista sia surrettizia a un intervento totalizzante sulla materia e che sia sfondo ideale di un rinnovamento estetico teso a investire tutti gli aspetti della vita quotidiana²⁰; ma devono constatare anche che proprio la professione di una fede patriottarda e tecnocratica abbia finito poi per connotare il Futurismo «in senso reazionario senza possibilità di dubbi»²¹. I due autori precisano però che, fatta salva l'iniziale spinta anarchica²², il movimento veda il coinvolgimento di artisti e intellettuali schierati su posizioni talmente differenti da renderlo politicamente ambiguo, vanificando perciò ogni tentativo di associarlo *in toto* a un solo polo ideologico²³.

Alla luce di tutte queste riflessioni, Caruso e Martini (1977a, p. 20) reputano illegittima la diffusa interpretazione delle trasgressioni formali e linguistiche del Futurismo quali metafore della violenza dello squadristo fascista, sottolineando peraltro l'ingenuità di una sovrapposizione concettuale tra la violenza estetica e quella fisica, centrale nella condanna al movimento marinettiano formulata da Benedetto Croce²⁴. Questo pregiudizio impedisce di cogliere il principale contributo della poesia visuale futurista: il transito della scrittura «dalla rappresentazione e dal simulacro all'immediatezza del senso e della materia» (Caruso, Martini, 1977b, p. 23)²⁵. La scrittura futurista, infatti, non svolge alcuna funzione comuni-

¹⁹ L'influenza di Morasso sul Futurismo è già rilevata in Bergman 1962 e Sanguineti 1966. Per approfondimenti sul pensiero di Morasso si vedano Pieri 1993 e 2007 senza trascurare però i contributi di Vercelloni 1972, Serra Zanetti 1976 e Ossani 1983.

²⁰ Pochi anni dopo Caruso (1980a, p. 9) rafforza questa idea affermando che «l'insistere di Marinetti sulla morte dell'io implicava il riscatto della realtà quotidiana», mentre «il determinismo, proprio di ogni intervento politico totalizzante sull'arte (e quindi anche del fascismo), finiva con l'annullare ogni tentativo di riscatto».

²¹ Posizione che sopravvive anche in più recenti studi come Cioli 2011 e Pizzi 2019.

²² Sui rapporti tra Futurismo e anarchia si vedano Lista 1980; Ciampi 1989; Berghaus 1996 e Salaris 2002.

²³ Non è dello stesso avviso D'Orsi (2009, p. 10), che intravede nel «pastiche ideologico» futurista una «irresistibile pulsione di destra» confermata dall'apologetica marinettiana della guerra.

²⁴ Afferma infatti Croce (1924, p. 191): «io negavo che col futurismo, movimento collettivo e volitivo e gridatorio e piazzaiuolo, si potesse generare poesia [...] Fare poesia è un conto, e fare a pugni è un altro, mi sembra».

²⁵ Su questo aspetto si veda anche Caruso, Martini, 1976b.

cativa già codificata, ma risulta «finalmente avviata alla liberazione da ogni denotazione d'oggetti fuori di essa esistenti» (Caruso, Martini, 1974, p. 4). Mediante le parole in libertà il poeta «entra finalmente nelle cose» per riscoprire una «verità originaria», l'integralità indissolubile dell'esperienza estetica.

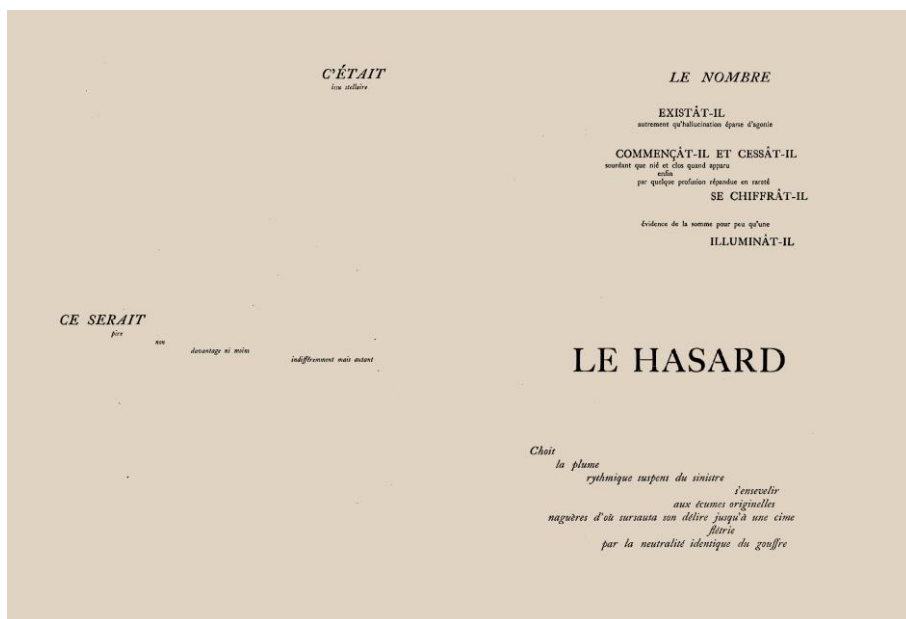


Fig. 5 – pagine tratte da Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), Gallimard, Paris 1914

Secondo un'analisi riconducibile perlopiù agli interessi di Martini (1974), inizia così quel passaggio "dal dire al fare" che Edoardo Cacciatore definisce la "lezione delle cose" e che riconfigura le cose stesse come «depositi di energia salvifica» capaci di attirare l'uomo «nelle correnti energetiche del demonismo terrestre» (Caruso, Martini, 1976a, pp. 10-11). Riflettendo sulle dinamiche produttive del mondo dei consumi Cacciatore (1967, p. 165) ipotizza infatti un potenziamento energetico collettivo che renda la convivenza umana «più vibratoria, entrando così in rapporto con una maggiore comunicativa dei significati».

Una riflessione attribuibile a Caruso riguarda invece i risvolti psichici della riconciliazione tra “le parole e le cose” generata reimmettendo le forze espansive della materia nel circuito del linguaggio. L’ossessione lirica della materia futurista scardina infatti la centralità illusoria dell’io in poesia e bandisce la sua «psicologia indebitamente programmata» per favorire una più diretta affermazione della fisicità soggettiva, infrangendo ogni «platonico schermo». Le tavole parolibere diventano così i dispositivi ideali per riconsiderare l’universo quale «somma di forze in movimento che agiscono in tutti i sensi sul nostro io cosciente». Abolire la funzione simbolica della scrittura permette infatti di eludere la «coazione del super-io» favorendo l’emanazione di «vaganti contenuti di coscienza» (Caruso, Martini, 1977b, pp. 10, 14, 17).

Una simile analisi risulta di grande attualità se confrontata con le teorie estetiche ed epistemologiche esposte da Jean-François Lyotard in *Discorso, figura*: in questo testo, pubblicato nel 1971, il filosofo riesamina il rapporto fecondo tra l’ordine discorsivo e quello figurativo avviando un complesso percorso di decostruzione della fenomenologia tramite le nozioni freudiane di inconscio e di Es²⁶. Le esperienze visuali della poesia d’avanguardia sono esempi ideali di una frantumazione delle logiche del senso a opera del desiderio: per Lyotard (2008, pp. 95-101), infatti, la corruzione della testualità iniziata con *Un coup de dés* di Stéphane Mallarmé (Fig. 5) e proseguita con le ricerche d’avanguardia immette «agitazione» e «insurrezione» all’interno del testo, fino a ribaltare le «regole fondamentali del discorso comunicabile stesso»²⁷. Queste esperienze attestano in sostanza che il “discorso” (il linguaggio) e la “figura” (il sensibile) sono indissociabili, perché esibiscono il sensibile potenzialmente pre-

²⁶ Non siamo certi che Caruso conoscesse questo testo (apparso per la prima volta in traduzione italiana solo nel 1988), ma sappiamo che l’attività di assistente universitario (svolta fino al 1976) alla cattedra di Storia della Filosofia tenuta da Cleto Carbonara all’Università degli Studi di Napoli “Federico II” ha permesso all’autore di essere tempestivamente aggiornato sul dibattito filosofico internazionale, anche tramite le riviste di settore. Le recensioni di Caruso de *L’ordine del discorso* di Michel Foucault (pubblicata su “Logos”, 2, 1973) e de *L’Anti-Edipo* di Gilles Deleuze e Félix Guattari (apparsa su “Uomini e Idee”, 2-4, ottobre 1975) confermano poi la conoscenza di filosofi molto vicini a Lyotard. Per un’analisi complessiva del periodo napoletano di Caruso si veda Acocella 2020.

²⁷ Nel contesto di questa riflessione non va dimenticato il ruolo di Marinetti quale lettore e traduttore italiano di Mallarmé, cfr. Posani 1977 e Favretti 1981.

sentente nel sensato, superando l'idea di un soggetto ordinatore operante all'interno del testo. Si tratta di una posizione del tutto compatibile con quella di Caruso (1995, p. 11) il quale, anche in anni successivi, ritiene di poter identificare l'ossessione lirica della materia della poetica futurista con la tensione inesausta tra il soggetto e la realtà.

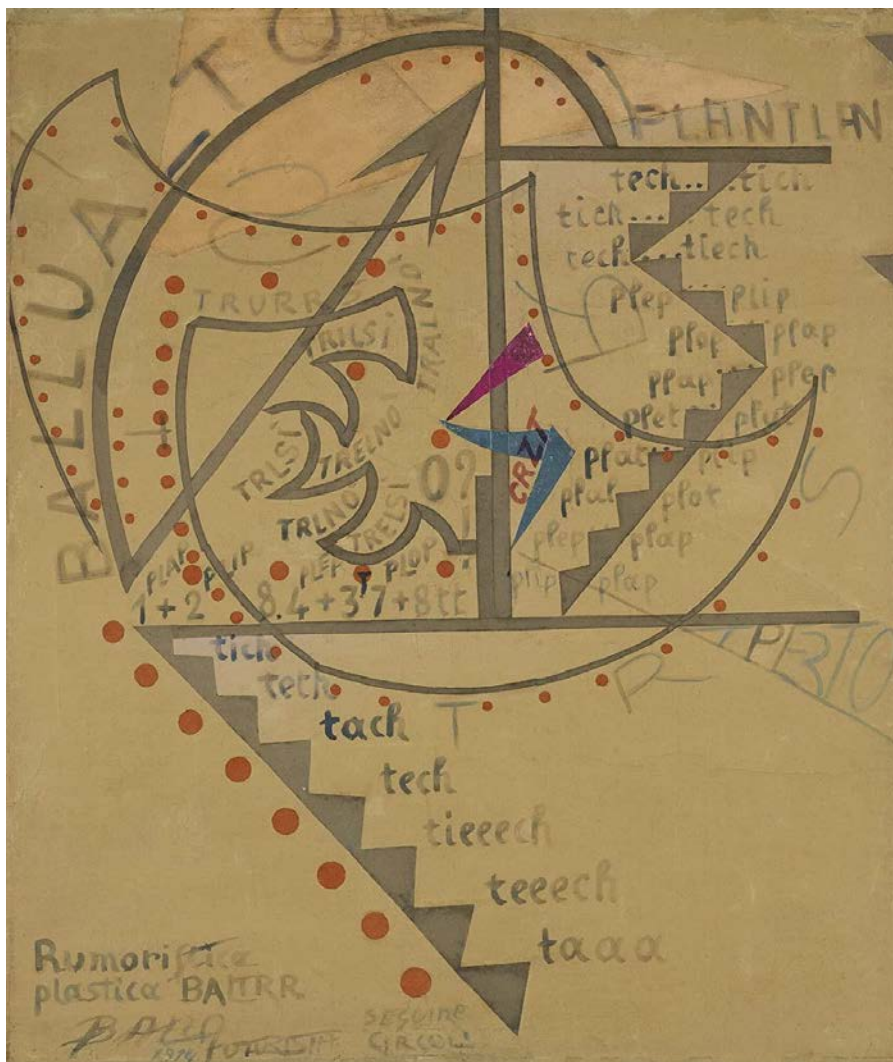


Fig. 6 – Giacomo Balla, *Rumoristica plastica BALTRR*, 1914

Confermano queste ipotesi molte delle esperienze verbovisive del secondo Novecento che lo stesso Caruso (1980b) segue attivamente. Con i Futuristi inizia infatti un processo di ripensamento della poesia come gesto e come azione, e quindi come rapporto attivo con la materia vivente²⁸, che si sviluppa a partire dagli anni Sessanta. Caruso ritiene che questi fenomeni non inseguano semplicemente «il miraggio della fusione delle arti», ma imprimano «un'accelerazione alla nostra mente»: la scrittura elude lessico e sintassi per costituirsi come evento fisico, delimitando una «zona [...] di possibili intercomunicazioni» in cui reinventare ogni aspetto della quotidianità (Caruso, 1968). La poesia viene così a coincidere con la pratica estetica *tout court*, ritenuta dall'autore un'attività conoscitiva capace di accedere all'agire del sensibile per ripossederlo (Caruso, 1980a, p. 11). Anche in queste riflessioni è possibile rilevare un'affinità di fondo con l'impresa teorica di Lyotard (2008, p. 38), volta com'è a illuminare «la penombra che, dopo Platone, la parola ha gettato come una patina grigia sul sensibile tematizzandolo [...] come una diminuzione d'essere». Il ritorno della parola alla materia, che equivale al riscatto del sensibile sul discorsivo, favorisce così la riscoperta di una dimensione comunicativa autentica, originaria, eppure ricca di aperture sul futuro.

²⁸ Lo rileva con grande tempismo anche Luigi Ballerini (1975, pp. 73-74) quando, commentando *Rumoristica plastica Baltrr* (1914) di Giacomo Balla (Fig. 6), scrive: «è una scrittura fonico-visuale e un campo di polivalenti attrazioni materiche e gestuali. È un inno geometrico che non disdegna contatti con l'organico, l'umido, il muschioso». Definendo la tavola di Balla come una «sintesi preziosa e rara [...] di disegno e libido», il critico corrobora poi, in maniera indiretta e intuitiva, l'ipotesi lyotardiana di un'azione dell'Es nelle soluzioni verbovisive dell'avanguardia.

Bibliografia

Adamson, W.L. (2008), *Contexts and Debates Fascinating Futurism: The Historiographical Politics of an Historical Avant-Garde*, "Modern Italy", vol. 13, no. 1, pp. 69-85.

Acocella, A. (a cura di) (2019), *Luciano Caruso. Alchimia degli estremi. Scritti scelti 1964-2002*, Museo Novecento – Bandecchi & Vivaldi, Firenze.

Acocella, A. (2020), *Metascritture. Luciano Caruso e Napoli 1963-1976*, Scalpendi, Milano.

Artero, G. (2009), *Futurismo Comunismo Proletkult in Italia tra Dopoguerra e Fascismo*, Autorinediti, Napoli.

Baldissone, G., (1989), *Rassegna della critica sul Futurismo*, "Lettere Italiane", XLI, 1, pp. 102-128.

Ballerini, L. (1975), *La piramide capovolta*, Marsilio, Venezia.

Barilli, R. (a cura di) (1982), *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano.

Benzi, F. (2018), *Arte di Stato durante il regime fascista: una storia di fallimenti del segno dei meccanismi del 'consenso'*, "piano b. Arti e culture visive", Vol. 3, n. 1, pp. 162-185.

Berghaus, G. (1996), *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction 1909-1944*, Berghahn Books, New York-Oxford.

Bergman, P. (1962), *'Modernolatria' e 'simultaneità'. Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première Guerre mondiale*, Bonniers, Uppsala.

Bertelli, M. (2018), *La lingua della storia dell'arte del XX secolo. Manifesti futuristi*, "Studi di Memofonte", 20, pp. 181-195.

Bove, G. (2009), *Scrivere futurista. La rivoluzione tipografica tra scrittura e immagine*, Nuova Cultura, Roma.

- Cacciatore, E. (1967), *Dal dire al fare. La lezione delle cose*, Argalia, Urbino.
- Calvesi, M. (1977), *Avanguardia di massa*, in Id., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 55-94.
- Caruso, L. (1968), *La poesia come gest-azione mentale*, in Id. (a cura di), *Il gesto poetico. Antologia della nuova poesia d'avanguardia*, Libri di Uomini e Idee, Napoli, pp. 2-4.
- Caruso, L. (1973), *Contributi per una storia dei gruppi culturali a Napoli (1958-70)*, "Logos", 1, pp. 162-176.
- Caruso, L. (1974), *Piccola teoria della citazione*, in *Un caso di falsificazione continuata e aggravata. Mario Parentela: documenti inediti*, Studio d'Arte Eremitani, Padova.
- Caruso, L. (1976) (a cura di), *L'avanguardia a Napoli. Documenti 1945-1972*, Schettini, Napoli.
- Caruso, L. (1977a), *I pregiudizi della critica e l'effettiva novità del Futurismo*, in Id. (a cura di), *Parole in libertà futuriste*, L'Indiano, Firenze 1977.
- Caruso, L. (1977b), *Poesia sonora e parole in libertà futuriste*, in Id. (a cura di), *Parole in libertà futuriste*, Palazzo Comunale, Pistoia, pp. 2-6.
- Caruso, L. (1980a), *Notebook*, S.P.E.S. – Salimbeni, Firenze.
- Caruso, L. (1980b), *Il colpo di glottide. La poesia come fisicità e materia*, Vallecchi, Firenze.
- Caruso, L. (a cura di) (1990), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, S.P.E.S., Firenze.
- Caruso, L. (1995), *Della volubilità e di altre radicate inclinazioni. Considerazioni al margine di un "Dossier futurista"*, S.P.E.S. – Salimbeni, Firenze.
- Caruso, L., Martini, S.M. (1974), *La "fuga in avanti" del Futurismo*, in Id. (a cura di), *Tavole parolibere futuriste 1912-1944*, Liguori, Napoli, pp. 1-7.
- Caruso, L., Martini, S.M. (1976a), *Il futurismo e le "tavole parolibere"*, "Le Arti", I, 26, pp. 3-12.

Caruso, L., Martini, S.M. (1976b), *Dettagli*, "Dettagli", 1, pp. 3-4.

Caruso, L., Martini, S.M. (1977a), *Le tavole parolibere ovvero la "rivoluzione culturale" dei futuristi*, in Id. (a cura di), *Tavole parolibere futuriste 1912-1944. Parte seconda*, Liguori, Napoli, pp. 13-50.

Caruso, L., Martini, S.M. (1977b), *Le tavole parolibere futuriste*, in Caruso, L. (a cura di), *Tavole parolibere e tipografia futurista*, La Biennale, Venezia.

Caruso, L., Martini, S.M. (a cura di) (1984), *Futurismo e Novecentismo*, Belforte, Livorno.

Caserta, C., Scontrino, N. (2001), *Avanguardia a Napoli. Riviste 1958-1983*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

Ciampi, A. (1989), *Futuristi e Anarchici. Quali rapporti?*, Edizioni dell'Archivio Famiglia Camillo Bernieri, Pistoia.

Cioli, M. (2011), *Futurismo e fascismo: l'utopia tecnocratica*, in Blanco, L. (a cura di), *Dottrine e istituzioni in Occidente*, Il Mulino, Bologna, pp. 211-233.

Corbi, V. (2002), *Quale avanguardia? L'arte a Napoli nella seconda metà del Novecento*, Paparo, Napoli.

Crispolti, E. (1971), *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes, Trapani.

Crispolti, E. (1974), *Appunti su Futurismo e Fascismo: dal diciannovismo alla difesa contro l'operazione 'arte degenerata'*, in Crispolti, E., Hinz, B., Birolli, Z. (a cura di), *Arte e Fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano, pp. 7-67.

Crispolti, E. (2014), *The Dynamics of Futurism's Historiography*, in Greene, V. (ed.), *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, Guggenheim Museum Publications, New York, pp. 50-57.

Croce, B. (1924), *Fatti politici e interpretazioni storiche*, "La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia", 22, pp. 189-192.

Curi, F. (1995), *Tra mimesi e metafora. Studi su Marinetti e il futurismo*, Pendragon, Bologna.

Curi, F. (2009), *Marinetti, il soggetto, la materia*, "Annali d'Italianistica", vol. 27 – *A Century of Futurism: 1909-2009*, pp. 295-307.

Dantini, M. (2018), *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e Repubblica*, Donzelli, Roma.

De Felice, R. (1988) (a cura di), *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.

De Maria, L. (1968) (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, Arnoldo Mondadori, Milano.

De Maria, L. (a cura di) (2000 [1973]), *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano.

D'Orsi, A. (2009), *Il futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione?*, Salerno Editrice, Roma.

Falqui, E. (1953), *Il futurismo. Il novecentismo*, ERI, Roma.

Favretti, E. (1981), *Marinetti lettore e traduttore di Mallarmé*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 502, pp. 204-221.

Francisci, B. (1971), *Rassegna dell'esoeditoria italiana. Per una verifica di alternative culturali-culture alternative contemporanee*, Pro Cultura, Trento.

Gentile, E. (2000), *Political Futurism and the Myth of the Italian Revolution*, in Berghaus, G. (ed.), *International Futurism in Arts and Literature*, Walter de Gruyter, Berlin, pp. 1-14.

Gentile, E. (2003), *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism, and Fascism*, Praeger, New York.

Gentile, E. (2007), *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari.

Gentile, E. (2009), «*La nostra sfida alle stelle*». *Futuristi in politica*, Laterza, Roma-Bari.

Gramsci, A. (1913), *I Futuristi*, in Id. (1980), *Cronache torinesi 1913-1917*, Einaudi, Torino, pp. 6-9.

Gramsci, A. (1921), *Marinetti rivoluzionario?*, in Id. (1966), *Socialismo e Fascismo. L'Ordine Nuovo 1921-1922*, Einaudi, Torino, pp. 20-22.

Gramsci, A. (1922), *Lettera sul futurismo italiano*, in Id. (1966), *Socialismo e Fascismo. L'Ordine Nuovo 1921-1922*, Einaudi, Torino, pp. 526-527.

Gramsci, A. (1975), *Quaderni del carcere*, Vol. I, Einaudi, Torino.

Hinz, M. (1985), *Il problema del rapporto futurismo-fascismo nella letteratura recente*, "Studi Novecenteschi", Vol. 12, No. 29, pp. 51-81.

Jacobbi, R. (a cura di) (1968), *Poesia futurista italiana*, Guanda, Parma.

Lista, G. (1980), *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Multhipla, Milano.

Lyotard, J.-F. (2008 [1971]), *Discorso, figura*, trad. it., Mimesis, Milano-Udine.

Lyttelton, A. (2014), *Futurism, Politics, and Society*, in Greene, V. (ed.), *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, Guggenheim Museum Publications, New York, pp. 58-76.

Mack Smith, D. (1970), *Storia d'Italia dal 1861 al 1969. Volume secondo*, trad. it., Laterza, Bari.

Madonna, N. (a cura di) (2019), *Il carteggio Caruso-Martini 1966-2002*, MART, Rovereto.

Malvano, L. (1988), *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino.

Marinetti, F.T. (1915), *Movimento politico futurista*, in De Maria, L. (a cura di) (2000 [1973]), *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano, pp. 160-164.

Marinetti, F.T. (1919), *Le parole in libertà di Armando Mazza*, in Mazza, A. (1920), *Firmamento. Con una spiegazione di F. T. Marinetti sulle parole in libertà*, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano, pp. 7-12.

Marinetti, F.T. (1920), *Al di là del comunismo*, in De Maria, L. (a cura di) (2000 [1973]), *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano, pp. 226-239.

Mariscalco, D. (2014), *Dai laboratori alle masse. Pratiche artistiche e comunicazione nel movimento del '77*, Ombre Corte, Verona.

Martinelli, R. (1973), *Gramsci e il "Corriere Universitario" di Torino*, "Studi storici", XIV, 4, pp. 906-916.

Martini, S.M. (1974), *Edoardo Cacciatore*, in *Letteratura italiana - I contemporanei*, Vol. 5, Marzorati, Milano, pp. 753-769.

Martini, S.M. (a cura di) (1986), *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, Guida, Napoli.

Mondello, E. (2019), *Futurismo, avanguardie e sperimentalismi nella Roma degli anni Dieci e Venti*, "Arabeschi", 14, pp. 98-106.

Negri, A. et al. (2012) (a cura di), *Anni Trenta. Arti in Italia oltre il fascismo*, Giunti, Firenze.

Notte, R. (2010), *Futurismo come comunicazione*, in Pedullà, W. (a cura di), *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Ponte Sisto, Roma, pp. 525-538.

Ossani, A.T. (1983), *Mario Morasso*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

Perfetti, F. (2009), *Futurismo e politica*, Firenze, Le Lettere.

Pieri, P. (1993), *La politica dei letterati. Mario Morasso e la crisi del modernismo europeo*, Clueb, Bologna.

Pieri, P. (a cura di) (2007), *Mario Morasso. Scritti modernisti e imperialisti*, Allori, Ravenna.

Pignotti, L., Stefanelli, S. (2011 [1980]), *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Campanotto, Udine.

Pizzi, K. (2019), *Futurism and the Machine*, Manchester University Press, Manchester.

Polacci, F. (2006), *Figuratività e tavole parolibere futuriste. Per una riflessione sulla dimensione figurale del discorso*, "Carte Semiotiche", 9-10, pp. 172-194.

Posani, G. (1977), *Marinetti traduttore di Mallarmé*, in *Marinetti futurista*, Guida, Napoli, pp. 267-273.

Prezzolini, G. (1923), *Fascismo e futurismo*, in De Maria, L. (a cura di) (2000 [1973]), *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano, pp. 286-291.

Puccetti Caruso, S. (2017), «*Dolce amore poesia/concerto per voci*». Paola Barocchi, Luciano Caruso e il laboratorio della S.P.E.S., "Studi di Memofonte", 19, pp. 124-127.

Rubino, G. (2018), *Arte futurista 1910-1934. Coincidenze e collisioni lessicali nei manifesti dei «primitivi di una nuova sensibilità»*, "Studi di Memofonte", 20, pp. 197-266.

Ruju, C. (1983), *Storia dell'avanguardia artistica napoletana 1950-1970*, Edizioni Dehoniane, Napoli.

Salaris, C. (1986), *Il Futurismo e la pubblicità. Dalla pubblicità dell'arte all'arte della pubblicità*, Lupetti, Milano.

Salaris, C. (1990), *Marinetti editore*, Il Mulino, Bologna.

Salaris, C. (1992), *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del Fascismo*, La Nuova Italia, Firenze.

Salaris, C. (2002), *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Il Mulino, Bologna.

Salvagnini, S. (2011), *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva, Bologna.

Sanguineti, E. (1966), *Poeti e poetiche del primo Novecento. Corso di letteratura italiana moderna e contemporanea*, Giappichelli, Torino.

Serra Zanetti, P. (1976), *Il recupero critico di un antropologo culturale: Mario Morasso*, in R. Barilli (a cura di), *Estetica e società tecnologica*, Il Mulino, Bologna, pp. 89-119.

Stone, M. (1998), *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton.

Tomasello, D., Polacci, F. (2009), *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale visivo. Percorsi analitici delle tavole parolibere futuriste*, Le Lettere, Firenze.

Vercelloni, V. (1972), *Macchinolatria e modernolatria di Mario Morasso*, Centro Duchamp, San Lazzaro di Savena.

Schrift und Bild: fonti e prospettive della verbovisualità in una mostra dimenticata degli anni Sessanta

MARCO RINALDI

«L'argomento è nell'aria» (Mahlow, 1963a, pp. 6 e 7, trad. dell'Autore), scrive Dietrich Mahlow nella prefazione al catalogo della mostra dal significativo titolo *Schrift und Bild*, da lui concepita e allestita nel 1963 allo Stedelijk Museum di Amsterdam e alla Staatlichen Kunsthalle di Baden-Baden. Nelle intenzioni del direttore della Kunsthalle, l'esposizione si propone come una vasta rassegna dell'intimo legame tra due piani comunicativi ed espressivi, scrittura e pittura (e più in generale immagine), considerati spesso dal pensiero occidentale come mondi separati e paralleli.

Che l'argomento sia nell'aria non c'è dubbio: dopo l'affermazione della poesia concreta alla fine degli anni Quaranta e nel decennio successivo, poi del Lettrismo e dell'Informale segnico, gli anni Sessanta si aprono all'insegna della contaminazione non solo tra linguaggi verbali e visivi, ma anche tra sfera *highbrow* e *lowbrow* e tra i differenti canali mediatici che la società di massa sta predisponendo. Lo strutturalismo è alle porte, come anche le interrogazioni sullo scollamento tra "le parole e le cose" di Michel Foucault; e ancora pochi anni dopo Susan Sontag, a margine dei suoi saggi sulla fotografia, affermerà: «Se la pittura è diventata sempre più concettuale, la poesia (a partire da Apollinaire, Eliot, Pound e William Carlos Williams) si è sempre più definita come attività interessata al visivo» (Sontag, 1977, p. 84).

Se sul piano internazionale di lì a poco sarà la Pop americana a dominare la scena, in Italia il fenomeno della poesia visiva fagociterà in certo qual modo le altre esperienze verbovisuali immediatamente precedenti e quelle coeve, in una sorta di agiografia che farà di essa la punta più avanzata di una ricerca artistica dalla forte carica politica.

Il 1963 infatti è anche l'anno di fondazione del Gruppo 70, ma ugualmente del Gruppo 63, gruppi che vengono spesso avvicinati, ma altre volte tenuti distinti in quanto «è l'utilizzo dell'immagine il vero elemento di-

scriminante fra le sperimentazioni del Gruppo 70 e quelle del Gruppo 63» (Barilli, 1995, p. 268; Gazzotti, 2007, pp. 313, 317n). In realtà quest'asserzione di Renato Barilli è facilmente confutabile se si pensa alle tavole realizzate da Alfredo Giuliani insieme a pittori come Gastone Novelli e Franco Nonnis, dove la contaminazione scrittura/immagine, pur distinta dal punto di vista del contributo individuale, è costantemente perseguita; proprio Gillo Dorfles, che presenta la mostra dei *Cronogrammi* di Nanni Balestrini e Giuliani-Nonnis alla Libreria "Al Ferro di Cavallo" a Roma nel 1961, sottolinea come i versi «trovati» e ricomposti dai tanti linguaggi contemporanei siano «veri» perché sono «beni di consumo»: «Che poi questi ritagli siano stati isolati, impaginati, incollati, a formare una immagine plastica con l'aiuto anche d'un pittore (il giovane Franco Nonnis che ha collaborato con Giuliani) non fa specie» (Dorfles, 1961, p.n.n.; De Donato, 2005, pp. 9, 51)¹. Analogamente si ricordano i libri d'artista di Giuliani insieme a Elio Pagliarani con Novelli e Achille Perilli, a conferma di un costante lavoro di intimo contatto tra le due sfere della scrittura e dell'immagine, oltre che sul piano dei codici, portato avanti dal Gruppo 63, che si rivelerà sempre di più come una costellazione allargata di partecipazioni ben al di là dei membri storici e soprattutto dei poeti².

Invece alla data del 1963 sono ormai individuabili ben altre tendenze verbovisuali che la mostra, pur attraverso un percorso non lineare, tenta non solo di ricucire alle esperienze delle avanguardie storiche, ma ha anche l'ambizione di connetterle alle fonti antiche, alla miniatura medioevale, alle cinquecentine e alla calligrafia orientale e islamica. Fra nomi storici, calligrafi arabi e giapponesi e oltre un centinaio di artisti nati fra gli anni Dieci e Trenta, la mostra si presenta davvero imponente nel proporre una complessa e variegata costellazione di opere che ricorrono frequentemente alla contaminazione e combinazione di parola e immagine.

¹ Frutto della collaborazione di Giuliani con Novelli sono lavori come il collage [*Meglio, molto meglio*], del 1963, e il fumetto *Nel cieco spazio*, pubblicato nel primo numero di "Grammatica", 1964, tav. fuori testo (vedi Rinaldi, 2013a, pp. 43,45, entrambi riprodotti). Sull'opera pittorica e plastica di Novelli nel suo complesso e sui suoi scritti teorici e letterari, vedi rispettivamente Bonani, Rinaldi, Tiddia, 2011, e Bonani, 2019. Dorfles si occuperà ancora di poetiche verbovisuali: vedi Dorfles, 1979, e Dorfles, 2004. Sulla componente visiva dell'opera di Balestrini vedi *Nanni Balestrini. Con gli occhi del linguaggio*, 2006.

² Per i libri d'artista a più mani, cadenzati dalle immagini di Novelli e Perilli, che Giuliani realizza con Elio Pagliarani, vedi Giuliani, Pagliarani, 1964°, e Giuliani, Pagliarani, 1964b, ma anche Rinaldi, 2012, pp. 24, 49n. Per la produzione poetica di Pagliarani si rimanda a Cortellessa, 2019.

Si tratta probabilmente del primo tentativo di costruzione storiografica (ma aperta e flessibile) di una ricerca artistica che investe più piani comunicativi.

Non sempre tuttavia le scelte critiche di Mahlow risultano comprensibili. Per esempio, i Lettristi, che riconosce essere stati i primi dopo la guerra a evidenziare la relazione tra pittura, scrittura e linguaggio, vengono curiosamente lasciati fuori (a parte una debole rappresentanza ultralettrista), anche se poi in mostra figurano gli eredi situazionisti Karel Appel, Asger Jorn e Guy-Ernest Debord. E tra le varie problematiche lasciate aperte dal critico tedesco c'è l'interrogativo su chi sia stato il primo a introdurre la scrittura nella pittura: «Picasso, Braque o i Nabis? È Schwitters che ha inventato il collage o forse Hausmann?» (Mahlow, 1963a, pp. 6 e 7, trad. dell'Autore).

La mostra intende avere un impianto didattico, articolato in sette tematiche, corrispondenti ad altrettanti capitoli della prima parte del catalogo, che affrontano le interferenze tra pittura e scrittura in una più ampia accezione che è poi il linguaggio: 1. *Le lettere diventano immagine*; 2. *I testi diventano immagine*; 3. *Scrittura in immagine*; 4. *Traccia della scrittura – Movimento della scrittura*; 5. *La scrittura e lo scrivere del pensiero figurativo*; 6. *Segni e caratteri*; 7. *Analisi e sintesi della scrittura*³.

La seconda parte invece è composta da otto saggi di approfondimento dedicati alla calligrafia come arte "astratta", alla calligrafia islamica come reciprocità di ornamento e scrittura, a una storia della poesia visiva, alla scrittura come tema ed elemento formale nell'immagine, alla scrittura del corpo del bambino, al valore della scrittura nell'informale, alla calligrafia giapponese Sho e infine ai caratteri e alle scritture dell'Estremo Oriente⁴.

Tutti i contributi prendono spunto dalla tesi di un «ritorno alle origini della scrittura», nel momento in cui quest'ultima si fa immagine attraverso la sua forza plastica; ed è proprio a un esponente della poesia concreta, Franz Mon, presente in mostra con sei lavori, che viene lasciato il compito di soffermarsi sulla valenza plastica della lettera, del carattere, di cui

³ Trad. dell'Autore. I titoli dei capitoli e i relativi testi sono in tedesco e in francese, con slittamenti semantici notevoli in certi casi nella traduzione francese, per cui si è tenuto in maggior conto il titolo tedesco. L'ultimo capitolo stranamente è solo in tedesco; cfr. l'indice nel catalogo.

⁴ Gli otto saggi, solo in tedesco, sono rispettivamente di Werner Doede, Julius Rodenberg, Helmut Heißenbüttel, Paul Seylaz, Wolfgang Grözinger, Umbro Apollonio, Shiryu Morita e Irmtraud Schaarschmidt-Richter; cfr. l'indice nel catalogo.

non solo fa una ricognizione storica, ricordando lo sviluppo dei vari caratteri tipografici, ma fornisce anche esempi della loro funzione comunicativa nella società contemporanea e nella cultura di massa (Mon, 1963)⁵. Nella parte introduttiva del testo di Mon sembra in qualche modo di avvertire gli echi (ma la suggestione vuol rimanere su un piano meramente ipotetico) del ruolo svolto dalla Scuola di Ulm proprio sul piano della comunicazione estetica. Il testo è interrotto da due immagini che non sono commentate e non hanno diretto rapporto con esso, ma risultano particolarmente significative per la scelta che comunque le fa interagire con il tema trattato: la prima è la riproduzione dell'*Alphabet hébreu céleste* di Jacques Gaffarel, in cui, congiungendo idealmente le stelle attraverso linee, si formano i caratteri ebraici che compongono un cabalistico firmamento dove si possono leggere le parole che esprimono la volontà di Dio e le sue leggi eterne (Gaffarel, 1629)⁶; la seconda è una pagina della *Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie* di Gustave Doré, libro che per molti storiografi viene visto come un anticipatore del fumetto, ma che in questo caso mette in relazione scrittura e immagine in modo vistoso ed eccentrico, laddove la prima si sbriciola mentre viene inondata da una massa di inchiostro rovesciato dal calamaio (Doré, 1854, p. 5; Mon, 1963, p. 15). Entrambe le immagini si prestano, a posteriori, a suggestivi confronti: l'*Alphabet* di Gaffarel con un'opera di poesia visiva di Eugenio Miccini del 1972, *Gli dèi non amano il disordine*⁷; la pagina di Doré con la grafica surrealista di Max Ernst.

La questione generale che viene posta alla base del *concept* della mostra è se la scrittura che assume valenza plastica consente «un allargamento delle nostre rappresentazioni» (Mahlow, 1963b, p. 17, trad. dell'Autore). In questo interrogativo c'è già un indirizzamento verso un'origine in cui il segno è scrittura e forma insieme, è logos, è atto creativo ed evocativo ancora intimamente legato all'oggetto, prima della diaspora che condurrà alla separazione dell'alfabeto dalle immagini⁸. Particolarmente significative appaiono le due immagini iniziali che accompagnano la lunga introduzione di Mahlow: *Im Anfang war das Wort* di Paul Klee, opera non in

⁵ Le opere di Mon in mostra corrispondono ai nn. 266-271 del catalogo, di cui sono riprodotte quattro, la 267 e le 269-271.

⁶ In realtà questo libro riprende un testo del XVI secolo di Guillaume Postel. Vedi anche Mon, 1963, p. 11. L'immagine è esposta con il n. 1 del catalogo. Su Gaffarel vedi Hirai, 2014.

⁷ Tecnica mista su tela, 110 x 110 cm, Milano, collezione Intesa Sanpaolo; vedi Tedeschi, 2012, p. 184, n. X.133.

⁸ In questo senso si rinvia ai due paragrafi finali del secondo capitolo, *La prosa del mondo*, di un fortunato e classico testo; vedi Foucault, 1966.

mostra, ma efficace nel presentare il tema attraverso il titolo che riprende l'incipit del *Vangelo* di Giovanni («In principio era la parola», Gv 1:1), e i simboli dell'universo del monaco zen giapponese Sengai Gibon⁹. Con modalità compositive e stilistiche completamente diverse, le due immagini restituiscono perfettamente il senso di un'intima unione tra la sfera della scrittura e della pittura: la prima attraverso il denso amalgama materico che le fonde, la seconda con il gesto unico e diretto tipico della calligrafia zen che si fa segno e forma insieme.

È proprio questo del resto il senso che Mahlow vuole imprimere al suo discorso sul rapporto tra scrittura e composizione pittorica: ciò che gli interessa non è solo la loro interferenza, ma soprattutto la «loro penetrazione reciproca, la loro alleanza intima, la loro unità» (Mahlow, 1963b, p. 18, trad. dell'Autore). Se parole e frasi appaiono in pittura nel momento in cui nasce l'arte astratta, un valore pittorico astratto è possibile rintracciarlo già nelle pagine dei calligrafi rinascimentali e oltre, fino al XVIII secolo. Le scritture che non si conoscono vengono percepite come ornamento o come astrazione e apprezzate per il loro valore formale; emblematico il caso dell'anonimo incisore che riproduce il frontespizio di Albrecht Dürer con San Girolamo che traduce in latino i Vangeli dal greco e la Bibbia dall'ebraico: non conoscendo questa lingua, i caratteri ebraici vengono recepiti dall'incisore come forme astratte e in questa veste riempiono le pagine del libro aperto sul leggio¹⁰. Viceversa, le lettere conosciute possono mimetizzarsi o dissolversi in una miriade di segni, filamenti e ornamenti fino a trasformarsi in astrazioni, secondo un procedimento che può addirittura rendere prossime l'iniziale A di Paul Franck del 1601 e l'*Alpha* di HAP Grieshaber del 1962¹¹.

Mentre a Stephane Mallarmé è riconosciuta l'invenzione del primo «poema-oggetto», centrale appare la figura di Klee, come anche quella di Heinrich Campendonk¹². In tutti e tre si manifesta quel flusso del pensiero che si condensa in materia plastica: ritmo tipografico nel primo, fusio-

⁹ Le due opere, non esposte, sono riprodotte in Mahlow, 1963b, p. 17. Il lavoro di Klee è conservato presso lo Henie Ostad Kunstsenter di Oslo.

¹⁰ Vedi riproduzione in Mahlow, 1963b, p. 18.

¹¹ Vedi riproduzioni in Mahlow, 1963b, pp. 19 e tav. fuori testo dopo p. 20. Sull'opera di HAP (Helmut Andreas Paul) Grieshaber vd. Käufer, 2009.

¹² Di Campendonk è riprodotta in catalogo (p. 22) un'opera del 1948 di sapore kleeiano dal titolo *Schriftbild mit Gedicht von Paul van Ostaijen: Melopée* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique), dove è appunto trascritto, con dimensioni e caratteri differenti, il testo olandese dell'omonima poesia del 1926 di van Ostaijen; sulla genesi di quest'opera vedi in particolare Borgers, 1996, p. 240.

ne di materia pittorica e parole nel secondo, libero canto che si stacca dalla composizione nel terzo.

La narrazione di Mahlow prende in esame il ruolo fondamentale svolto dai pittori cubisti e futuristi nell'introduzione delle lettere nel quadro e soprattutto dei giornali, elementi *autre*, non dipinti, che insieme a carte colorate, tele cerate e altro, favoriscono la nascita del collage. Sarà però grazie a Kurt Schwitters che quest'ultimo diventerà «un genere indipendente che non smette di svilupparsi, ancora oggi, grazie all'utilizzo dei materiali più vari» (Mahlow, 1963b, p. 26, trad. dell'Autore). Libero da leggi costruttive, Schwitters finisce per rivelare tutte le potenzialità dell'intrusione del caso attraverso tagli e strappi e le nuove realtà plastiche che il collage può offrire. C'è da dire che Mahlow omette il ruolo decisivo svolto già da Picasso nel fondare nel collage non una semplice tecnica extrapittorica, ma una poetica del montaggio di immagini e materiali preesistenti, trasformato poi da Schwitters in un territorio vastissimo di appropriazione estetica che potenzialmente comprende il mondo intero e che si estenderà, come prassi, anche alla letteratura, alla musica e al cinema, come ha acutamente colto Louis Aragon (Aragon, 1965; Riout, 2000, pp. 111-189).

Il corredo iconografico che accompagna il testo risulta alquanto caotico, sia nella sequenza delle miniature in bianco e nero a fine pagina che in quella delle tavole (spesso a colori) che lo intervallano. Nature morte cubiste e futuriste o composizioni Dada si alternano a opere di artisti tedeschi oggi dimenticati, ma anche di Schwitters, Claes Oldenburg, Mattia Moreni, Bernard Schultze. Difficile orientarsi in questo flusso di immagini del catalogo che lascia solo intuire il display espositivo.

Non si può evitare di rilevare anche una sostanziale forzatura nell'accogliere un certo gesto grafico, inteso come trascrizione del movimento del pensiero, e definirlo «una scrittura manoscritta [sic!]» che «attraversa improvvisamente il quadro» (Mahlow, 1963b, p. 30, trad. dell'Autore). Si tratta spesso semplicemente di un tratto corsivo che si fa annotazione rapida, come in un disegno di Eugène Delacroix, o pura sintesi grafica, come in un altro disegno di Alfred Lörcher, esempi che ben poco hanno a che vedere con un'intenzionalità verbovisuale. Insomma, si percepisce che la qualità e la pertinenza dei nomi proposti non è sempre costante e che l'idea critica di fondo spesso sfugga un po' di mano.

Ben diverso è il caso di un movimento grafico che gioca sull'ambiguità: la simulazione delle righe di una pagina scritta come in Henri Michaux, in cui i segni si manifestano illusionisticamente come caratteri e come im-

magini; oppure gli immaginari alfabeti, dalla decisa forza plastica, che cospargono le *superfici* di Giuseppe Capogrossi. Ed efficaci appaiono anche gli accostamenti tra calligrafi orientali e un'indubbia natura ideografica di lavori di Joan Miró, Willi Baumeister, Jean Arp e Klee.

Nelle sezioni tematiche che seguono sembra invece ricompattarsi una più stringente e coerente narrazione iconografica, mentre il testo di Mahlow si limita a un ruolo meramente descrittivo. Nella prima sezione, *Le lettere diventano immagine*, la vocazione grafica di molta pittura costruttivista (quella di László Moholy-Nagy, di Ivan Puni, di El Lissitzky) e «costruttiva» (di Fernand Léger, di Herbert Bayer, di Walter Dexel, di Hendrik Nicolaas Werkman) trova una naturale declinazione verbovisuale, che trascolora nelle recenti composizioni di una successiva generazione di artisti come Karl Pfahler, HAP Grieshaber, Wander Bertoni.

La seconda sezione, *I testi diventano immagine*, si apre significativamente con un disegno di Klee del 1938: *Anfang eines Gedichtes* (Berna, Zentrum Paul Klee). Qui le lettere, sparse sulla superficie, devono ancora essere composte a formare una poesia di cui si riconoscono solo alcune disperse parole che, ritrovando un ordine attraverso la sequenza numerica che le accompagna, vanno a costituire l'incipit della poesia stessa, «So fang es heimlich an» («Allora comincia di nascosto»), tratto da un verso di un *Lied* di Johann Sebastian Bach. Questa sorta di *ars combinatoria* sembra costituire il filo conduttore della sezione, in cui il caos originario della scrittura trova forma in universi circolari di scritture labirintiche fatte di percorsi iniziatici (come quelle del calligrafo tedesco dell'inizio del XVIII secolo I. C. Hiltensberger), associazioni del pensiero (come la *Rundschreibe Nr. 5* di Ferdinand Kriwet), enigmi, formule palindrome (il *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS* di Josua Reichert, che è anche la copertina del catalogo, Fig. 1); oppure dove il caos viene deliberatamente prodotto facendo deflagrare le parole nelle tavole parolibere di Filippo Tommaso Marinetti e di Ardengo Soffici. Accanto a lavori eminentemente grafici che attraversano diversi momenti stilistici (dal secessionismo di Alfred Roller al cubismo meccanicista di Léger, passando per Michel Seuphor e approdando alla grafica olandese e tedesca (Willem Jacob Henri Berend Sandberg e Grieshaber), riaffiora il gusto tipografico costruttivista nei lavori di Iliaszd. Ma è ancora Klee che meglio di ogni altro incarna la stretta unione di testo e immagine in una forma completa e profonda di *poiesis*: o saldando in modo indissolubile le parole al pigmento (in questo caso l'acquarello *Er küsse mich mit seines Mundes Kuss*, in cui il testo è tratto dal *Cantico dei Cantici*, Fig. 2) o simulando una scrittura che invece rimane

puro segno astratto (*Abstrakte Schrift*). Queste due modalità espressive si ritrovano, rispettivamente, in un'opera di Werner Bunz (che incastona in una fitta griglia i versi di Johann Wolfgang von Goethe) e in due lavori di Ernst Schneidler (ancora una scrittura astratta) e Max Ernst nella sua *Lettre pour Unica Zürn*. Certo, è impresa impossibile prendere in esame tutti gli esempi proposti da Mahlow, ma l'impressione che se ne trae è che ci sia a volte una forte presenza di grafici, tipografi e illustratori tedeschi, che *naturalmente* lavorano su queste tematiche per vocazione, in qualche modo però sbilanciando e adulterando l'ipotesi critica di fondo a scapito degli artisti veri e propri.

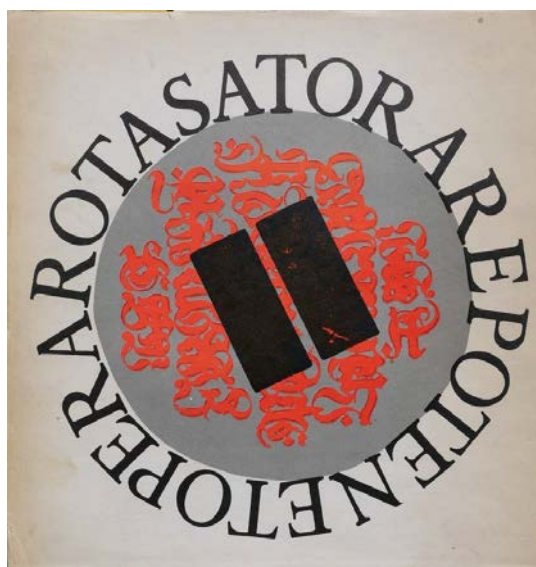


Fig. 1 – Josua Reichert, *Sator*, 1963 [da *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatlichen Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, 1963, copertina]

Espressivi di un movimento del pensiero, in cui scrittura e immagine si completano o si compenetrano in un'unica forma plastica, sono invece i lavori in collaborazione del Gruppo Cobra (Christian Dotremont con Asger Jorn e con Pierre Alechinsky, laddove quest'ultimo sembra declinare verso il fumetto¹³), ma anche quelli di un altro belga, Englebert van

¹³ Il nome di Alechinsky ricorre anche nel catalogo di una mostra di qualche anno dopo dedicata proprio alle relazioni tra fumetto e arte contemporanea, dove tuttavia non espone:

Anderlecht, e dei tedeschi Carlfriedrich Claus, Kuno Gonschior e Winfred Gaul. Apparentemente questi ultimi tre sono accomunati da un lavoro sul palinsesto, ma in realtà le divergenze emergono quando per esempio Gonschior utilizza i segni come una sorta di texture, mentre Gaul fa emergere e scintillare più nettamente gli sparsi versi di Friedrich Hölderlin. E se l'uso di una semplice lettera o di una breve parola forniscono la chiave di lettura dell'opera (la K del titolo *Kraftwetter* e dell'iniziale di Klee e la parola *Sky* ne *Le palais des rideaux* di René Magritte), l'ultimo discorso di Bartolomeo Vanzetti, fedelmente serigrafato nel suo sgrammaticato inglese su un foglio di giornale, viene drammaticamente e definitivamente consegnato alla storia da Ben Shahn come atto di denuncia civile e moderno *J'accuse*.

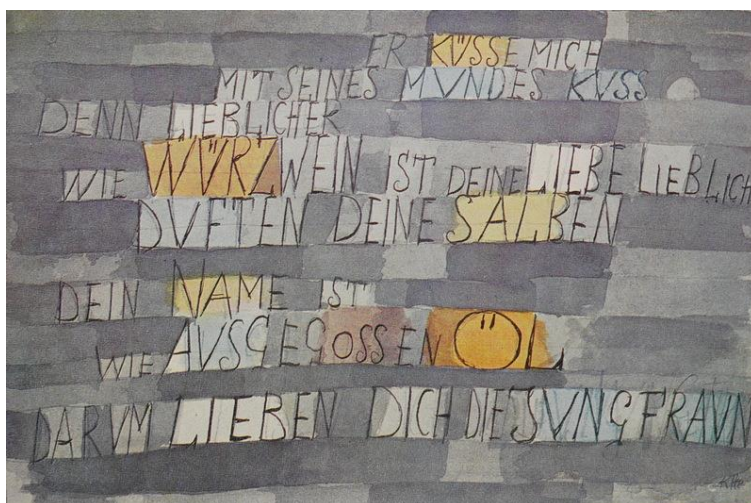


Fig. 2 – Paul Klee, *Er küsse mich mit seines Mundes Kuß* (aus dem *Hohen Lied*), 1921 [da *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatlichen Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, 1963, tav. a fronte p. 58]

Scrittura in immagine è l'ambiguo titolo della terza sezione della parte didattica (in francese il titolo suona *L'apparizione della scrittura nel quadro*), ambiguo perché non si comprendono sempre le differenze con le sezioni

cfr. Gassiot-Talabot, 1967, p. 231. Questa mostra in qualche modo costituisce uno sviluppo e un ampliamento di una precedente esposizione curata proprio da Gérald Gassiot-Talabot: cfr. *La figuration narrative dans l'art contemporain*, 1965.

precedenti: dall'uso decorativo della scrittura in Paul Gauguin, Vincent Van Gogh e Pierre Bonnard (del resto connessa con il decorativismo Art Nouveau) al valore costruttivo delle lettere nei quadri e nei collage cubisti, di Puni e dell'*alogico* Kazimir Malevič, fino al concitato vitalismo delle urlate lettere futuriste e all'iconoclastia dei fotomontaggi dadaisti di Hannah Höch e Raoul Hausmann e dei collage di Schwitters, non emerge un uso della scrittura molto diverso dalle proposte della prima sezione. Più interessante risulta invece andare a curiosare fra i nomi scelti a rappresentare le poetiche contemporanee. Si scovano artisti oggi quasi o del tutto dimenticati come René Hinds, Herbert Kaufmann, Horst Egon Kalinowski, Michel, accanto agli spazialisti Vinicio Vianello e Roberto Crippa, al situazionista Appel e poi ancora a Wolf Vostell, Raymond Hains, Robert Rauschenberg. Pratica comune è quella del collage che, seppure con declinazioni molto diverse, si fa espressione e a volte racconto di una scena urbana contemporanea e frenetica, in cui la carta stampata del giornale o dell'*affiche* veicola quella grande trasformazione in atto rappresentata dall'emergere della cultura di massa¹⁴. Ma la scena urbana è anche quella fatta di segnali, frecce e cartelli stradali come in un lavoro di Jannis Kounellis o in quello a quattro mani di Enrico Baj e Lucio Fontana. A volte, sorprendentemente, si creano delle risonanze nelle *textures* di lettere di due artisti distanti come Victor Vasarely e Jasper Johns, altre la scena urbana emerge nei grovigli in cui sono intrappolate lettere, forme e figure, come in due opere di Jan Voss e Jean Dubuffet. Ma è sicuramente quando la scrittura si distende in una narrazione che invita alla lettura lunga e contorta, che si apprezza al meglio il complesso cortocircuito tra scrittura e immagine: è quello che avviene nei lavori di Gastone Novelli, Gustav Deppe, Buja Bingemer, Robert Watson Munford, dove il palinsesto di segni dipinti, graffiati, incisi, cancellati, propongono una poetica del *muro* che deflagra nella fotografia del muro nord della Torre di Pisa colmo di graffiti. Se la metafora del muro è più esplicita in altri lavori di Novelli, nell'opera in mostra, *Dan*, la lettura lunga si manifesta attraverso una sorta di contaminazione tra percezione e memoria. Intorno alla scansione dei giorni della settimana, di accavallamenti di pensieri e di fila di A urlate, si allineano gli *incipit* di alcune celebri canzoni degli anni Cinquanta di Charles Aznavour: *Je ne peux pas*

¹⁴ Di Vostell si ricordano prevalentemente i suoi happening e i *TV décollages*, meno i suoi lavori precedenti di *décollage* su manifesti, giornali e riviste; per questi vedi Politi, 1977.

rentrer chez moi, On ne sait jamais, Ce sacré piano; ed è come se nel quadro entrasse il suono gracchiante di un vecchio 33 giri o di una radio.

Traccia della scrittura – Movimento della scrittura è il titolo della quarta sezione. Qui, un apparente omogeneità di scelte iconografiche contrasta con una mancata corrispondenza tra il rilievo che viene dato a opere pubblicate a tutta pagina e la completa mancanza di commenti nel testo di Mahlow. L'autore si sofferma a lungo sulla scrittura psichedelica di Henri Michaux, ma non spende una parola su due artisti, che palesemente risultano essere forse i più interessanti di questa sezione, posti in sequenza su due pagine intere: George Noël e Cy Twombly. L'artista francese, poco conosciuto in Italia, ma che vanta la presenza di suoi lavori al Centre Pompidou, espone tre opere: *Grand Palimpseste tellurique* (1961), *Hommage à Mallarmé* (riprodotto, Fig. 3) e *Palimpseste très écrit* (entrambi del 1962). La sua scrittura corsiva si spinge oltre i limiti della leggibilità: scarabocchi, traiettorie, schemi, diagrammi evocano movimenti e annotazioni mentali, mentre l'interesse per le scritture arcaiche lo conduce a comporre cabalistiche cosmografie. E se l'«omaggio a Mallarmé» si fa esplicito riferimento a una traccia di pensieri nello spazio, l'idea di *palinsesto* su cui Noël insiste, stratificando i segni in superficie o in profondità, introduce l'elemento temporale¹⁵. Rispetto allo scarabocchio di Noël, il segno incerto e frammentario di Twombly, nel lavoro qui esposto databile al 1955 ed emblematicamente intitolato *Criticism II* (che fa seguito a *Criticism* dello stesso anno), appare più vicino all'automatismo del dripping di Pollock, con cui sembra intrattenere tuttavia un dialogo *critico*, laddove attua uno spostamento dalla dimensione epica del "più grande pittore americano"¹⁶ a quella lirica; e anche la superficie satura di colore di Pollock è la controparte della pagina bianca scintillante di segni, simili ai diagrammi di un sismografo, di Twombly. Del resto, non è forse una coincidenza che nello stesso 1955 esce il celebre saggio di Clement Greenberg, in cui l'espressionismo astratto e l'opera di Pollock vengono acclamati come l'apice della pittura americana (Greenberg, 1955). Lo scarabocchio infantile e capriccioso di Twombly, il balbettio del

¹⁵ *Hommage à Mallarmé* è riprodotto in Mahlow, 1963b, p. 111. Gli altri due lavori corrispondono ai nn. 283 e 285 del catalogo. Su Noël vedi *Georges Noël. Opere dal 1957 al 1988*, 1988, *Georges Noël. Palimpsest*, 2002, *Georges Noël*, 2008, oltre il suo libro d'artista Noël, 2004. Per un rapporto di contiguità, soprattutto per i comuni interessi letterari, con Novelli (con cui ha avuto saltuarie frequentazioni) e Twombly, vedi Rinaldi, 2013b.

¹⁶ La definizione di Pollock come «il più grande pittore vivente negli Stati Uniti», retoricamente posta in forma interrogativa, deriva dal noto articolo a lui dedicato dalla rivista "Life"; cfr. Seiberling, 1949.

suo grafismo, destruttura invece il deciso e coreografico gesto di Pollock, ponendosi come atto critico, se non di protesta, contro una linea dominante e ormai in qualche modo accademica; e, per ironia della sorte, proprio un disegno di Pollock del 1950 in mostra, nella sua rarefatta e incerta gestualità, sembra contenere in nuce anche il suo rovesciamento poetico, il segno di Twombly¹⁷.

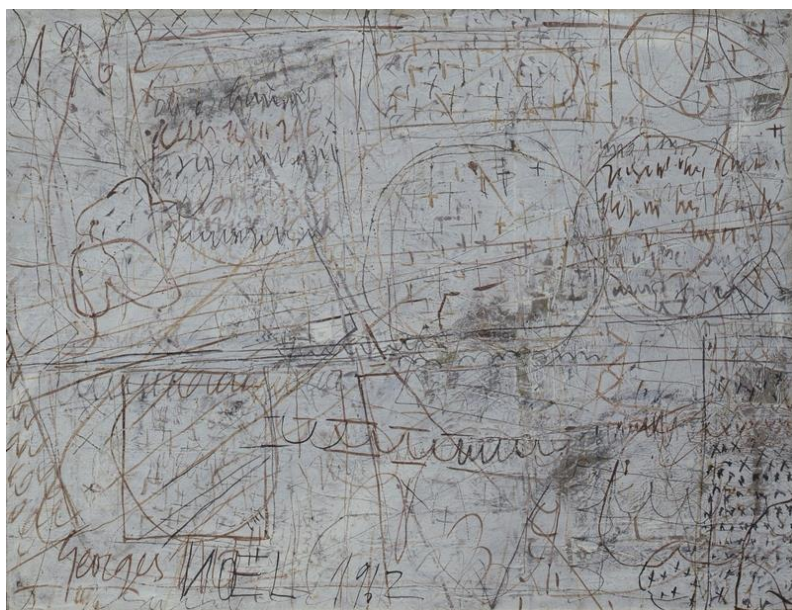


Fig. 3 – Georges Noël, *Hommage à Mallarmé*, 1962 [Courtesy Atelier Georges Noël, Paris]

Assimilabile agli esiti compositivi di Noël e Twombly è anche un lavoro di Jean Degottex, mentre quelli di Walter Stöhrer, Ger Lataster e Peter Brüning risentono ancora molto della matrice gestuale informale. Se Guillaume Corneille addensa i suoi grafemi attorno a nuclei di figurazione di sapore *brut*, altri lasciano sulla tela segni netti e precisi che a volte hanno il sapore di scritture corsive o di firme (come Georges Mathieu), altre volte declinano verso la calligrafia orientale (è il caso di Hans Hartung). Il *Manoscritto per Carla* di Achille Perilli, del 1962, trova forse una collocazione poco adeguata in questa sezione, in quanto i suoi segni nervosi, organizzati in griglie che simulano la composizione delle *strip comics*, costringono a una lettura lunga che ribalta proprio la velocità di

¹⁷ Il disegno di Pollock è riprodotto in Mahlow, 1963b, p. 118.

consumo del linguaggio dei fumetti e della cultura di massa in genere, prossimo invece a un'idea di narrazione che in parte connota la sezione precedente¹⁸.

La scrittura e lo scrivere del pensiero figurativo (in francese *La scrittura come riflesso di un pensiero immaginativo*), titolo vago della quinta sezione, comprende invece una serie di opere molto più coerenti e compatte sul piano formale e poetico. «Ciò che distingue» – secondo Mahlow – «questi caratteri dalla pagina di un libro o di una lettera è che l'aspetto generale è innanzitutto l'immagine» (Mahlow, 1963b, p. 126, trad. dell'Autore). Linea comune che lega opere di Klee, Michaux, Willi Baumeister, Carla Accardi, Joaquín Torres García, Gerhard Hoehme, Heinz Trökes, Arnaldo Pomodoro, K. R. H. Sonderborg e Wally Barker è un'epifania di segni che alludono a possibili scritture ideografiche e neumi o evocano geroglifici e alfabeti arcaici, sottoposti a un sapiente controllo formale in cui le superfici divengono brani di universi linguistici che invitano alla loro decifrazione. È probabilmente in questa sezione, insieme alla successiva, che il peccato originale della separazione fra scrittura e immagine sembra essere espiato e le due sfere appaiono ricomporsi.

La sesta sezione, intitolata *Segni e diagrammi*, è quella che insiste maggiormente sul carattere misterioso del segno. La sequenza delle opere scelte fa emergere segni che si muovono sulla superficie come organismi. Pochi nomi sono chiamati a rappresentare un vitalismo del segno che lo rende autonomo e libero di muoversi e comporsi in diagrammi che fanno vibrare la carta o la tela con energia: ancora Klee, Hartung, Dotremont e Alechinsky, ma anche Mark Tobey, Walasse Ting, Julius Bissier, André Masson, insieme a un gruppo di artisti giapponesi (Taiho Yamazaki, Shiryu Morita, Joryu Matsui, Yoshimichi Sekiya, Sujo Ikeda) che creano un felice innesto fra calligrafia orientale e *tachisme*; e Oriente e Occidente si abbracciano in una forma che tende a colmare lo iato del segno originario. Qui veramente la sequenza delle immagini diviene eloquente e il testo critico di Mahlow risulta poco più che accessorio.

¹⁸ Di Perilli si ricordano almeno due sue esperienze di scrittura poetica: la poesia *Collage* per l'azione musicale *Collage 1961*, da lui ideata insieme ad Aldo Clementi (vedi Lux, Tortora, 2005, e Rinaldi, 2008, pp. 123, 131n), e quella per il libro d'artista *Time Capsule 6958*, pubblicato per le Edizioni de "L'Esperienza Moderna" nel 1958, unico esempio in cui è autore sia delle immagini che dei testi (vedi Perilli, 1958, Vivarelli, 1988, pp. 141-142, e Di Castro, 1992, p. 165). Vedi, per l'opera di Perilli in generale, anche Tega, Tega, 2013, e Appella, 2019.

«Riduzione e distruzione» (Mahlow, 1963b, p. 160, trad. dell'Autore), sono i temi che introducono la settima e ultima sezione: *Analisi e sintesi della scrittura*. Il lavoro di analisi delle lettere e della scrittura viene individuato già in epoca Jugendstil nel lavoro svolto dal grafico Rudolf von Larisch nel suo libro *Beispiele künstlerischer Schrift* (1900) (di cui viene pubblicata una pagina erroneamente attribuita a un non meglio identificato A. C. Fischl), dove si esplorano ad esempio le possibilità combinatorie dei caratteri tipografici e delle spaziature. Ma se l'intento di von Larisch è quello del rinnovamento artistico della grafica e della tipografia per estetizzare il mondo, è nella complessità della comunicazione contemporanea che l'analisi si trasforma in frammentazione testuale. Questa frammentazione, se non deflagrazione delle lettere e del testo, è ciò che hanno evidenziato gli ultraletteristi Camille Bryen, Raymond Hains e Jacques Villeglé (Fig. 4): «La scrittura non ha aspettato il nostro intervento per scoppiare. / Ci sono delle ultralettere allo stato selvaggio. / Il nostro merito – o la nostra astuzia – è di aver visto delle ultralettere là dove eravamo abituati a vedere delle lettere deformate» (cit. in Mahlow, 1963b, p. 160).



Fig. 4 – Raymond Hains, Camille Bryen e Jacques Villeglé, *Hépérile éclaté*, 1953 [da *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatlichen Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, 1963, p. 161]

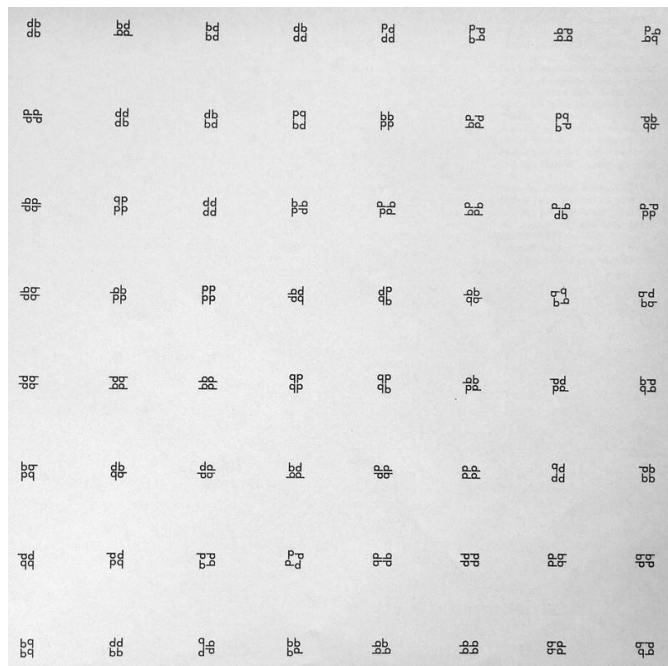


Fig. 5 – Diter Rot, *Bok*, 1956-1959 [da *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatlichen Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, 1963, p. 173]

Tra calligrafia e tipografia, tra graphic design e ricerca artistica, sembrano invece oscillare le composizioni di Klaus-Peter Dienst, che tendono a saturare la superficie in un delicato equilibrio dove ordine e caos si affrontano continuamente. Nel suo caso, più che di deflagrazione delle lettere, è evidente un processo di trasformazione in pattern del segno che tende a perdere la sua leggibilità in favore di un valore visivo. La poesia concreta mostra in questa sezione tutte le sue potenzialità espressive. Le composizioni di Claus, già presente nella seconda sezione, a volte declinano verso conformazioni di surreali paesaggi e figure che sembrano l'esito della pratica del frottage, altre volte cedono il passo a fitte tessiture segniche che fanno vibrare la superficie come lo schermo senza segnale di un televisore. Su un'altra posizione si collocano i testi di Mon, che proprio dalla decostruzione e distruzione delle lettere attraverso la macchina per scrivere o il collage, creano un nuovo ordine visivo che simula la dimensione comunicativa del manifesto; suggestivo risulta poi il confronto con una pagina del *Libellus Valde Doctus Elegans, et Utilis, Multa*

et *Varia Scribendarum* del 1549 di Urban Wyss, dove la sfasatura dei caratteri tipografici giunge a risultati analoghi. E se Christian Chruxin sembra non uscire dall'ambito del graphic design in una serie di *Variationen* che altro non sono che una sequenza di logotipi, Wolfgang Schmidt utilizza le lettere come una sorta di matrici che si combinano per fasi successive a formare griglie e tessiture geometriche.

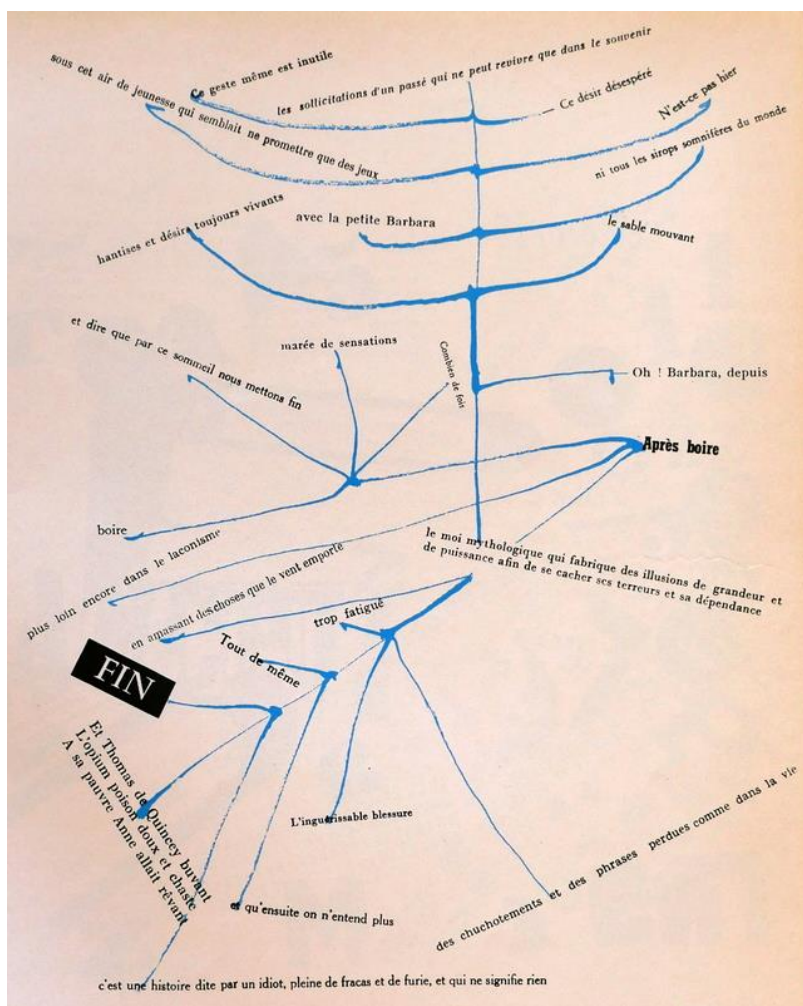


Fig. 6 – Asger Jorn e Guy Ernest Debord, *Mémoires*, 1959 [da *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatlichen Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, 1963, tav. dopo p. XVIII]

La pratica riduttiva di Dieter Roth (che abbrevia anche il suo nome in Dieter Rot), mette in luce l'aspetto processuale della composizione tipografica: attraverso la rarefazione delle lettere, che evidenzia il farsi della scrittura, oppure mediante una serie di microvariazioni, in cui lo stesso carattere, a seconda della posizione che assume o della rotazione che subisce, viene letto in modo differente (b, d, p, q) e si aggrega in nuclei di quattro lettere a formare una struttura geometrica, ma anche improbabili ideogrammi (Fig. 5)¹⁹. Su una posizione simile si collocano i lavori dello studio grafico Brownjohn-Chermayeff-Geismar (Ivan Chermayeff e Thomas Geismar, dopo la separazione da Robert Brownjohn, saranno autori di famosi marchi come quelli della Mobil, della Pan Am e del MoMA) e di Emmet Williams. I primi, memori della lezione di Mallarmé, lasciano galleggiare parole intere o porzioni di esse sulla pagina bianca (*Watching words move* è l'esplicito titolo); Williams (che da poco ha aderito a Fluxus) si sofferma a indagare lo sviluppo nello spazio di una sola lettera (*a-Entwicklung*).

Quello che risulta interessante in quest'ultima sezione è la convergenza di ricerche che muovono da ambiti differenti come il graphic design e la Poesia Concreta, entrambi votati a nuove forme di comunicazione che possano rispondere alla complessità della società contemporanea: per attualizzarla o per metterla in discussione, magari anche in modo radicale, ma dove comunque tutti tengono conto della nuova forma tecnologica che essa sta assumendo attraverso la trasformazione massmediatica e l'incombere fascinatore della cibernetica. È qui che le scelte di Mahlow appaiono più convincenti e le collocano su un territorio prossimo all'opzione tecnologica delle ricerche cinevisuali e dell'arte programmata. Un'ultima osservazione riguarda la seconda parte del catalogo contenente i saggi di approfondimento. Tra questi vale la pena ricordare, perché maggiormente rilevanti in questa sede, i testi di Heißenbüttel e di Apollonio. Se il secondo traccia una microstoria del valore della scrittura nel *tachisme* attraverso le opere di Wols, Munford, Michaux, Mathieu, Brüning, Emilio Vedova, Luciano Lattanzi e Werner Schreib, per ricordare solo alcuni nomi (Apollonio, 1963), il primo non solo tenta di tracciare una storia della poesia visiva nel XX secolo, ma (e proprio in quanto poeta e scrittore) mette a punto una narrazione principalmente dalla prospettiva dei poeti che danno forma e immagine alle parole (Heißenbüttel, 1963). Si ricompone in tal modo tutta una straordinaria linea creativa

¹⁹ Sull'opera grafica di Dieter Roth vedi Dobke, 2003, e Dobke, 2004.

che da Mallarmé passa per le tavole parolibere di Marinetti, i calligrammi di Apollinaire, i componimenti di Paul van Ostaijen, Hugo Ball, Schwitters e dei costruttivisti, ma anche le colorate lettere di Klee, le visualizzazioni di Jorn dei testi di Debord (Fig. 6), le *ultralettere* di Bryen e le poesie *concrete* di Gerhard Rühm, Eugen Gomringer, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Heinz Gappmayr, Kriwet, Mon, Rot²⁰.

L'enorme e spesso disordinata quantità di opere e artisti, unitamente al linguaggio frequentemente vago di Mahlow, denota sicuramente lo scarto esistente tra l'ipotesi critica e la volontà di storicizzare una serie di ricerche ancora da mettere a fuoco. Ma questo disordine narrativo e interpretativo nulla toglie all'intuizione del critico tedesco di cogliere una fenomenologia verbovisuale di cui forse ben pochi, in quel momento, ne prendono atto. Il tentativo di riannodare una tradizione alla contemporaneità, in cui scrittura e immagine ritrovano in qualche modo la loro unione espressiva, rimane a questa data pressoché unico; e tra le pagine caotiche del catalogo, tra quei segni sparsi, aleggia quella stessa forma del pensiero che con un atto di coraggio Mallarmé aveva messo a nudo sulla pagina bianca.

²⁰ Un nome forse manca all'appello: quello del futuro Premio Nobel per la letteratura Claude Simon, che sperimenta nei suoi *antiromanzi* originali forme visive negli schemi preparatori affidati a disegni (come in *La Route des Flandres*, del 1960) o, più tardi, anche nella composizione tipografica (come in *Le Jardin des Plantes*, del 1997), con una grande sintonia con il lavoro di Novelli, di cui è stato sodale e amico: vedi *Les desseins de Claude Simon*, 2013.

Bibliografia

Apollonio, U. (1963), *Schriftwerte im sogenannten Tachismus*, in *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatlichen Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, pp. XLV-LII.

Appella, G. (a c. di) (2019), *Achille Perilli. Catalogo generale dei dipinti e delle sculture 1945-2006*, 2 voll., SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo.

Aragon, L. (1965), *Les collages*, Hermann, Paris.

Barilli, R. (1995), *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Il Mulino, Bologna.

Bonani, P. (a c. di) (2019), *Gastone Novelli, Scritti '43-'68*, Nero, Roma.

Bonani, P., Rinaldi, M., Tiddia, A. (a c. di) (2011), *Gastone Novelli. Catalogo generale. 1. Pittura e scultura*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo.

Borgers, G. (1996), *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam.

Cortellessa, A. (a c. di) (2019), *Elio Pagliarani. Tutte le poesie: 1946/2011*, Il Saggiatore, Milano.

Les desseins de Claude Simon (2013), "De Ligne en Ligne", n. 12, pp. 22-23.

De Donato, A. (2005), *Via Ripetta 67. "Al Ferro di Cavallo: pittori, scrittori e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*, Edizioni Dedalo, Bari.

Di Castro, F. (1992), *Achille Perilli: le carte e i libri 1946-1992* (catalogo della mostra, Roma, Calcografia Nazionale, 18 febbraio – 22 marzo 1992, Carte Segrete, Roma.

Dobke, D. (a c. di) (2003), *Dieter Roth: graphic works. Catalogue raisonné 1947-1998*, London, Hansjörg Mayer.

Dobke, D. (a c. di) (2004), *Dieter Roth: books + multiples. Catalogue raisonné*, London, Hansjörg Mayer.

Doré, G. (1854), *Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie*, J. Bry Ainé, Libraire – Éditeur, Paris.

Dorfles, G. (1961), *Balestrini e Giuliani*, in *Dai collages alle esperienze. Cronogrammi '61 di Balestrini – Giuliani – Nonnis* (catalogo della mostra, Roma, Libreria "Al Ferro di Cavallo", 8-22 novembre 1961), s.e., s.l.

Dorfles, G. et al. (a c. di) (1979), *La poesia visiva (1963-1979) - (1963-1979) la poesia visiva* (catalogo della mostra, Firenze, Sala d'arme di Palazzo Vecchio, 15 dicembre 1979 - 12 gennaio 1980), Vallecchi, Firenze, 1979.

Dorfles, G. (2004), Introduzione, in *Magdalo Mussio. Il filo d'un discorso poetico* (catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, 2004), Galleria Milano, Milano.

La figuration narrative dans l'art contemporain (1965), présentation par G. Gassiot-Talabot (catalogo della mostra, Paris, Galerie Creuze, Salle Balzac, 1-29 octobre 1965), s.e., Paris.

Foucault, M. (1966), *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris; trad. it., (1998 [1967]), *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.

Gaffarel, J. (1629), *Curiositez inouyes, sur la sculpture talismanique des Persans, horoscope des Patriarches, et lecture des Estoilles*, H. Du Mesnil, Paris.

Gassiot-Talabot, G. (1967), *La figuration narrative*, in Couperie, P. et al. (a c. di), *Bande dessinée et figuration narrative. Histoire / Esthétique / Production et sociologie de la bande dessinée mondiale / Procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine* (catalogo della mostra, Paris, Musée des Arts Decoratifs – Palais du Louvre, avril 1967), s.e., Paris, pp. 229-251.

Gazzotti, M. (2007), *Rivoluzione in parole. Nascita e sviluppo della poesia visiva in Italia*, in Gazzotti, M., Trolp, J. (a c. di), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart* (catalogo della mostra, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 10 novembre 2007 – 6 aprile 2008), Skira, Milano, pp. 313-317.

Georges Noël (2008), testi di Y. Ciret e M. Meneguzzo (catalogo della mostra, Livorno, Galleria Peccolo, ottobre 2008), s.e., Livorno.

Georges Noël. *Opere dal 1957 al 1988* (1988), presentazione di L. Caramel (catalogo della mostra, Milano, Centro Culturale d'Arte Bellora, 1988), Casa Editrice G. Stefanoni, Lecco.

Georges Noël. *Palimpsest* (2002), (catalogo della mostra, New York, Haim Chanin Fine Arts, September 25 – November 2 2002), s.e., New York.

Giuliani, A., Pagliarani, E. (1964a), *Che cosa si può dire, "L'Esperienza Moderna"*, Roma (libro a stampa contenente due litografie di Gastone Novelli e due litografie di Achille Perilli, quattro esemplari numerati da I a IV).

Giuliani, A., Pagliarani, E. (1964b), *Pelle d'asino*, a c. di V. Scheiwiller, n. 15 della serie Il Quadrato a c. di B. Munari, edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano (libro a stampa contenente un'acquaforte e illustrazioni di Gastone Novelli, seicento esemplari più cinquanta esemplari numerati da I a L).

"Grammatica" (1964), n. 1.

Greenberg, C. (1955), «American-Type» *Painting*, "Partisan Review", XXII, no. 2, pp. 179-196.

Heißenbüttel, H. (1963), *Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert*, in *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatlichen Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, pp. XV-XXX.

Hirai, H. (a c. di) (2014), *Jacques Gaffarel between magic and science*, Serra, Pisa-Roma.

Käufer, H. E. (2009), *Wer nicht hören will, muß sehen: HAP Grieshaber. Text-collage: Erinnerungen, Meditationen, Gedichten*, Universitätsverlag Dr. Brockmeyer, Bochum.

Lux, S., Tortora, D. (2005), *Collage 1961: un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Gangemi Editore, Roma.

Mahlow, D. (1963a), *Vorwort / Préface*, in *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatlichen Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, pp. 6, 7.

Mahlow, D. (1963b), *Didaktischer Teil / Partie didactique*, in *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatlichen Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, pp. 17-175.

Mon, F. (1963), *Umsprung der Schrift*, in *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatlichen Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, pp. 8-16.

Nanni Balestrini. Con gli occhi del linguaggio (2006), (catalogo della mostra, Milano, Fondazione Mudima, 16 maggio – 6 giugno 2006), Fondazione Mudima-Derive-Approdi, Milano-Roma.

Noël, G. (2004), *Il mio viaggio palinsesto / Mon voyage palimpseste*, Morgana Edizioni, Firenze.

Perilli, A. (1958), *Time capsule 6958*, "L'Esperienza Moderna", Roma (libro a stampa contenente trentatré litografie, 200 esemplari di cui venti nume-

rati da I a XX contenenti una tempera originale e centottanta numerati da 21 a 200).

Politi, G. (1977), *Wolf Vostell, "Flash Art"*, n. 72-73, p. 35.

Rinaldi, M. (2008), *Strappare il mondo al caso. Comunicazione estetica e neoavanguardia in Italia (1956-1964)*, Bagatto Libri, Roma.

Rinaldi, M. (2012), *Tutti gli universi sono possibili. Saggi su Gastone Novelli*, Bagatto Libri, Roma.

Rinaldi, M. (a c. di) (2013a), *Ogni universo è un possibile linguaggio. Gastone Novelli: dipinti e disegni (1957-1964)* (catalogo della mostra, Napoli, Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano, 4 ottobre 2013 – 12 gennaio 2014), Intesa Sanpaolo - Prismi Arte'm, Napoli.

Rinaldi, M. (2013b), *Una pagina in altezza su un lembo di cielo. Noël, Novelli, Twombly e l'onda lunga di Mallarmé*, in I. Schiaffini, C. Zambianchi (a c. di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Campisano Editore, Roma, pp. 253-260.

Riout, D. (2000), *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Editions Gallimard, Paris; trad. it., (2002), *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Einaudi, Torino.

Seiberling, D. (1949), *Jackson Pollock: Is he the Greatest Living Painter in the United States?*, "Life", XXVII, no. 6, pp. 42-45.

Sontag, S. (1977), *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York; trad. it., (1978 [2004]), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino.

Tega, E., Tega, F. (a c. di) (2013), *Achille Perilli. Dalla scrittura al fumetto* (catalogo della mostra, Milano, Tega Arte Moderna e Contemporanea, 18 marzo – 11 maggio 2013), Tega Arte Moderna e Contemporanea, Milano.

Vivarelli, P. (a c. di) (1988), *Achille Perilli: opere dal 1947 ad oggi* (catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 10 giugno – 25

settembre 1988), Arnoldo Mondadori Editore – De Luca Edizioni d’Arte, Milano-Roma.

Tedeschi, F. (a c. di) (2012), *Cantiere del '900. Opere dalle collezioni Intesa Sanpaolo*, Intesa Sanpaolo – Skira, Milano.

La “funzione-Baruchello” nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritture, tra sintassi disegnativa e statuto del personaggio

CHIARA PORTESINE

*«Fino ad essere assimilato come l'unico pittore del gruppo»:
una mappatura bibliografica*

Servendosi di una formula sintetica ma programmatica, si potrebbe asserire che i disegni baruchelliani funzionino, in un certo senso, come manuale di ‘uso e manutenzione’ per verificare alcuni problemi (narrativi, formali e, in un certo senso, ideologici) che hanno caratterizzato il dibattito estetico promosso dalla Neoavanguardia. Se Baruchello si qualifica, notoriamente, come artista-scrittore e artista *degli* scrittori – collezionando una serie di collaborazioni a quattro mani con i letterati coevi¹ –, all’interno del Gruppo 63 le «occasioni dell’arte» (Vivaldi, 1973) diventano progetti circostanziati e ascrivibili a un preciso contesto di sociologia letteraria². I risultati di queste co-operazioni verbo-visive, infatti, non si concludono con la pubblicazione di specifici libri d’artista, ma si inseriscono attivamente all’interno di eventi pubblici (rappresentazioni teatrali, presentazioni di mostre o libri, ecc.), contribuendo a strutturare quella dimensione costitutivamente interdisciplinare della Neoavanguardia oggi riconosciuta dalla critica specialistica come una delle componenti più caratterizzanti del movimento (cfr. ad esempio Chirumbolo, Moroni, Somigli, 2010; Fastelli, 2018 e Lo Monaco, 2020). I legami coltivati all’interno di

¹ Per rimanere all’interno del periodo cronologico isolato nel contributo, si vedano almeno *Alphabets d’Éros*, con testo di Gilbert Lascault e disegni di Baruchello (Baruchello, Lascault, 1976) e *Fabula* di Luigi Fontanella (Baruchello, Fontanella, 1979).

² Non si vuole qui sostenere che le iniziative del Gruppo 63 siano state le uniche occasioni pubbliche di presenzialismo culturale a cui Baruchello abbia preso parte in modo organico. È necessario ricordare almeno la partecipazione dell’artista al festival *Parole sui muri*, organizzato a Fiumalbo nell’agosto del 1967 da Claudio Parmiggiani, Adriano Spatola, Giuliano Della Casa e Corrado Costa. Per approfondire questo evento di portata internazionale, rimando a Gazzola, 2003.

questo sistema interconnesso si sono poi sostanziate, nel caso di poeti come Sanguineti e Balestrini, in una serie di progetti editoriali eccedenti rispetto al perimetro cronologico della stessa Neoavanguardia.

In un'intervista ad Hans Ulrich Obrist, Baruchello dichiarò che il suo percorso artistico, laterale rispetto ai dettami di qualsiasi corrente o movimento coevo, era sempre stato supportato da poeti e scrittori – inizialmente Alain Jouffroy e Italo Calvino, poi «l'incontro con Nanni Balestrini, Sanguineti, tutti gli altri, fino ad essere assimilato come l'unico pittore del gruppo» (in Bonito Oliva, Subrizi, 2011, p. 100). Le tangenze con gli spazi culturali occupati, sulla scena pubblica e mediatica, dalla Neoavanguardia sono bibliograficamente consistenti, a partire dalla presentazione del film *Verifica incerta* durante il secondo incontro del Gruppo 63, a Palermo, nell'ambito della Quinta settimana internazionale della Nuova Musica (1-6 settembre 1965). La conoscenza diretta con alcuni esponenti del Gruppo 63, favorita dalle iniziative interdisciplinari promosse da "Marcatrè", ha portato a una concentrazione di collaborazioni e di eventi collettivi, in particolare nel 1967. Oltre all'azione *Il Pacco Dono* (23-24 gennaio), all'interno di un *happening* di teatro musicale intitolato *Prossimamente* (con musiche di Gelmetti e testo di Sanguineti), Baruchello realizzerà, ad esempio, la copertina e un esemplare del *Gioco dell'oca* di Sanguineti, presentato il 20 maggio presso la Libreria-Galleria d'Arte A. Guida di Napoli. Nel luglio 1967 su "Marcatrè" viene pubblicato uno studio preparatorio a *La descrizione del Gran Paese* – che annunciava testi di Edoardo Sanguineti, musiche di Vittorio Gelmetti, «scena» di Gianfranco Baruchello e «regia di gruppo» (Baruchello, Gelmetti, Sanguineti, 1967, pp. 36-42). Non ci sono, tuttavia, testimonianze (fotografie o recensioni) che attestino l'effettiva realizzazione a sei mani del progetto³. Durante l'ultimo convegno del Gruppo 63 organizzato a Fano nello stesso anno, Baruchello presenterà *La quindicesima riga*, un libro confezionato estraendo la quindicesima riga da 400 volumi e montando i frammenti secondo una procedura combinatoria (Baruchello, 1968a). Le pagine del manoscritto erano state distribuite tra i poeti a congresso, affinché venissero utilizzate liberamente come citazioni da inserire nei propri *collage* o assemblaggi testuali – e sarebbe interessante verificare se i novissimi si siano effetti-

³ Nel libretto della VI Settimana internazionale di Nuova Musica, è riportata la notizia dell'esecuzione di un brano omonimo di Gelmetti («short per soprano, attori, strumenti, proiezioni e nastro magnetico») messo in scena il 27 dicembre 1968 al Teatro Politeama di Palermo – senza alcuna menzione dei nomi di Sanguineti e Baruchello.

vamente serviti dei lacerti verbali consegnati durante quello che Baruchello stesso ha definito un vero e proprio «happening letterario».

Se, a livello di poetiche generali, è facile (e superfluo) rilevare una similarità operativa all'insegna del montaggio – vera figura retorica delle avanguardie, storiche e novissime –, più complicata si rivela una disamina puntuale di quel particolare «lavoro antologico-visivo-letterario-progettante-attivo» (Baruchello, 1975), in cui l'articolazione stratigrafica dei piani e delle tecniche materiali risulta inscindibile dalla militanza estetica e da una profonda riflessione sui funzionamenti della comunicazione.

Oltre a queste *performance* intermediali ascrivibili a eventi culturali più ampi, il nome di Baruchello compare all'interno di una rete di collaborazioni verbo-visive a doppia firma realizzate in sinergia con i protagonisti del Gruppo 63. Un fraintendimento in cui rischia di incorrere la critica è quello di catalogare approssimativamente questi lavori baruchelliani come "illustrazioni", a corredo dei materiali poetici o in prosa. L'artista rivestirebbe il ruolo di riscrittore iconico di contenuti letterari, in un'operazione di traduzione interlineare dal piano alfabetico a quello disegnativo (o, al limite, a livello di una scrittura-pittura codificata a partire dalle avanguardie storiche⁴).

Una simile approssimazione non tiene conto, in primo luogo, del contesto specifico dei salotti interdisciplinari entro i quali si strutturavano le co-operazioni tra artisti e poeti della Neoavanguardia e dove risulta perlopiù impossibile stabilire processi di determinazione univoci (da un *primum* letterario a un'appendice iconica o viceversa). Come spiega Sanguineti in un'intervista in cui passa in rassegna le diverse modalità di intersezione tra parola e immagine (dal libro illustrato all'ecfrasi):

Credo che nei rapporti tra la letteratura, e più particolarmente la poesia, e le arti figurative, specificamente la pittura, esiste una fondamentale possibilità di dialogo nelle due direzioni: la pittura stimola la scrittura e la scrittura stimola l'immagine. [...] La condizione, probabilmente ideale, è quando parola e immagine non stanno separate, ma si incrociano, cioè quando la collaborazione diventa un dialogo con un altro artista [...]: tale dialogo si instaura quando c'è una qualche comunanza di poetica, un'analogia di strutture, un'affinità nel repertorio immaginativo (parola quest'ultima che può coprire tanto lo spazio verbale quanto quello iconologico) e c'è scambio di procedimenti. Quella è probabilmente la condizione ideale rispetto alle due più tradizionali e consolidate (Tozzato, Zambianchi, 2002, pp. 13-14).

⁴ Cfr. Poggi, 1992.

All'insegna di questo «scambio di procedimenti» paritario, che si instaura per una «comunanza di poetica» piuttosto che per una funzione di amplificazione disegnativa, è opportuno inquadrare il lavoro di Baruchello nell'orbita del Gruppo 63.

Per ridimensionare e scongiurare qualsiasi ipotesi di decorativismo a posteriori – in cui si rischia di cadere, ad esempio, in relazione a un'opera come *Le ballate della signora Richmond*, in cui il sottotitolo depistante, «commento visivo di Gianfranco Baruchello», compare sin dalla prima edizione (Balestrini, 1977) – è necessario menzionare i progetti in cui, al contrario, l'accompagnamento testuale sia stato richiesto dall'artista come “commento letterario” alle opere in mostra. È il caso di *T.A.T.* (Sanguineti, 1968) e *Dix villes* (Baruchello, 1979), commissionati rispettivamente per i cataloghi di una mostra (*Limbeantipouvoir*) alla Galerie Yvon e alla Galerie Bama di Parigi.

Di fronte alle opere di *Limbeantipouvoir*, lo sguardo di Sanguineti viene a coincidere con quello di un paziente a cui sia stato somministrato un test di appercezione tematica. Come suggerisce il poeta stesso, in un resoconto su *L'esperienza dei Novissimi*, «le parole hanno la singolare virtù, anche le parole, di funzionare pur sempre, anche valutate a livello minimo, e cioè in condizioni di asintassia furibonda, come le troppo celebri tavole di Rorschach, dove ogni spettatore ci vede quel che ci sogna sopra» (Sanguineti, 2001, p. 98). (Fig. 1) L'invito a una decrittazione psicoanalitica dei testi-test, da parte dell'autore, è una costante della poetica sanguinetiana⁵; nel caso di *T.A.T.*, tuttavia, la presenza di disegni e frammenti alfabetici complica il processo di individuazione e soluzione del rebus onirico, dal momento che i rapporti spaziali, logici e causali tra i diversi elementi diventano veicolo di fraintendimenti, sovrainterpretazioni e letture confusive dei segni. Il poeta propone, nello spazio dei versi, il proprio personale processo di appropriazione dei contenuti iconici e grammaticali, suggerendo una delle possibili direttrici interpretative con cui potranno giocare i lettori-pazienti, in una dimensione ludica e combinatoria di area Oulipo.

⁵ Ad esempio, uno dei primi testi teatrali di Sanguineti, *Tramdeutung*, non soltanto ricalca il titolo dell'opera freudiana, ma mette direttamente in scena quattro attori che raccontano i propri sogni, in un continuo gioco di sovrapposizioni, intermittenze, incoerenze logiche che mimano la «costruzione di un sogno che fa lo spettatore» (Sanguineti, 2005, p. 96).

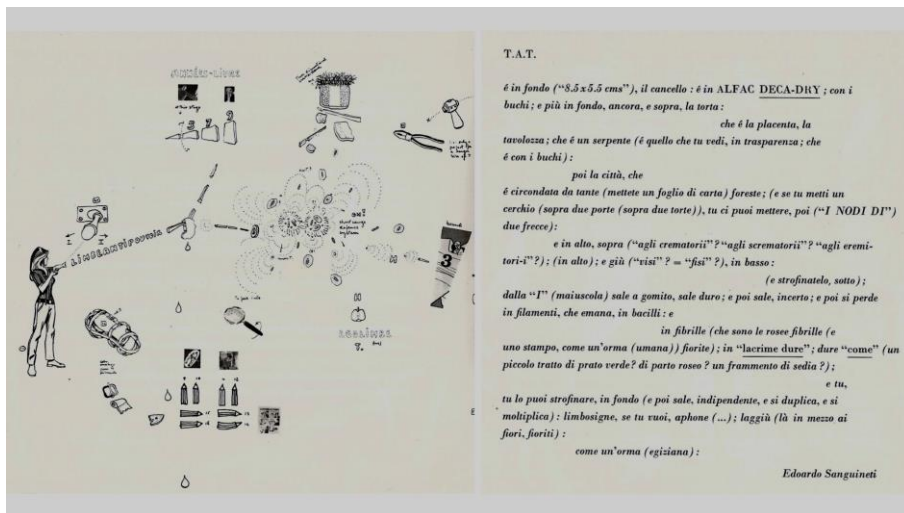


Fig. 1 – Gianfranco Baruchello, Edoardo Sanguineti, *T.A.T.*, 1967

La natura di ecrasi proiettiva dei componenti si può desumere già a partire da alcuni segnali linguistici, che suggeriscono l'accuratezza dell'osservazione e della successiva decodifica – avvertendo implicitamente il lettore della presenza di un referente reale da scovare. In primo luogo, l'insistenza sul posizionamento spaziale degli oggetti rispetto al centro deittico – in particolare, nel secondo testo, dove l'ossessione per il rapporto reciproco tra gli elementi e la volontà di restituire, in versi, la complessa strutturazione della scena, determinano un'eccedenza di marcatori spaziali («in fondo», v. 1; «e più in fondo, ancora, e sopra», v. 2; «sopra due porte (sopra due torte)», v. 8; «e in alto, sopra», v. 10; «(in alto); e giù... in basso», v. 11; «sotto», v. 12; «laggiù (là, in mezzo ai | fiori)», vv. 20-21; Sanguineti, 1982, p. 97). Inoltre, Sanguineti accentua ripetutamente la difficoltà di lettura, resa tormentata dalla grafia minuta e quasi illeggibile di Baruchello – ad esempio, nel sesto componimento, il riferimento a una «b guasta» o a una «s trafitta dalla caduta di una piccola sfera» (v. 4), due accidenti grafici che rendono più accidentato il processo di decodifica. Nel secondo testo, il poeta propone, addirittura, diverse ipotesi di decifrazione per alcuni termini baruchelliani – «(“agli crematorii”? “agli scrematorii”? “agli eremitori-i”?)»; «“visi”? = “fisi”?», vv. 10-11); analogamente, nella quarta lirica, vengono giustapposte due possibili ‘scansioni’ di una frase incontrata nel disegno – «(si può scandire così): | /WHO GAVE / HIS | LIFE THAT / THE GALAXY / (oppure così): | / WHO

GAVE HIS LIFE / THAT THE GALAXY /; (e, così, poi in ogni caso): | /MIGHT LIFE», vv. 8-13). Per verificare questa ipotesi interpretativa, si consideri, infine, il sesto componimento della raccolta (Sanguineti, 1982, p. 101) (Fig. 2):

scrivo: “così”; (così):

scrivo: CO (sopra, prima); e poi: SÌ (sotto, dopo);

(così: CO

SÌ); e poi scrivo (ma la b è guasta): “boules de lampe torche” (ma la s è trafitta dalla caduta di una piccola sfera colorata, che precipita giù, sopra una piccola sfera galleggiante:

giù, da una bocca di porco): e tanti cerchi

si allargano, allora; giù, concentrici: come in uno stagno blu (se ci precipitano le piccole pietre, dentro, giù); le piccole sfere):

(così):

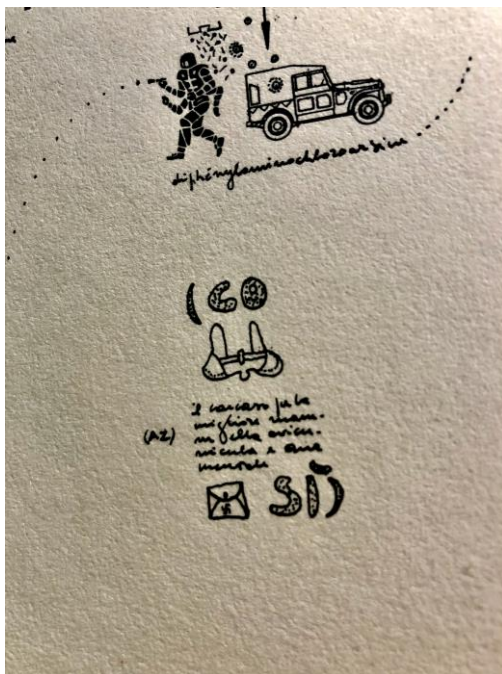


Fig. 2 – Gianfranco Baruchello, Edoardo Sanguineti, *T.A.T.*, 1967 (dettaglio)

Questo frammento poetico nasce dalla dilatazione di una porzione del disegno baruchelliano che si trova in alto a sinistra; Sanguineti sembra qui costruire un contesto referenziale attorno ai sintagmi essenziali e

brachilogici disseminati dall'artista, in particolare specificando l'azione di scrivere («scrivo...scrivo...e poi scrivo...», vv. 1-4) – e attribuendola all'io lirico, in una sostituzione di ruoli tra artefice e letterato-commentatore. Nei versi successivi, si assiste a una commistione tra piano visivo e piano verbale, dal momento che le «piccole pietre» (v. 9), raffigurate all'interno di una sorta di deposito minerario in cui galleggiano tre personaggi antropomorfi, confluiscono all'interno di «uno stagno blu» (v. 8), che, invece, non corrisponde a un disegno bensì a un'altra scrittura baruchelliana (con «blu» in maiuscolo e in evidenza, a livello dimensionale, rispetto alle parole precedenti).

La parafrasi balestriniana di *Dix villes*, al contrario, si presenta come una scrittura del tutto autonoma rispetto ai contenuti delle cartografie immaginarie disegnate da Baruchello. I nomi delle città, infatti, vengono recuperati come pretesti nominali per giustificare l'innescò di un *divertissement* verbale che gioca sull'assonanza e sulla coerenza logica con il nome assegnato dall'artista al complesso urbanistico⁶. Come nel caso del catalogo di Schifano alla Galleria Odysia (Schifano, 1964) oppure per *Alfabeto* di Parmiggiani (Parmiggiani, 1974), Balestrini preferisce confezionare testi non aderenti in modo pianamente referenziale agli oggetti artistici, isolando alcune coordinate (stilistiche o tematiche) da emulare con gli strumenti della scrittura. Non descrizione, pertanto, ma mimèsis e reinvenzione creativa per restituire la matrice ideologica e non la superficie (informativa, materiale, visualizzabile) delle opere esposte⁷ (Fig. 3).

⁶ Si vedano, ad esempio, le corrispondenze tra *Aix-la-Mujer* e la selezione balestriniana di vocaboli come «féminin», «passioné» e «sexe», oppure, analogamente, tra il nome *Thai-la-Mort* e «cessation», «désert», «extinction» e «fin», nelle rispettive poesie (Baruchello, 1979).

⁷ Non è secondario evidenziare come, nello stesso 1979, venga pubblicato un altro importante volume realizzato con un poeta sperimentale, ossia *Baruchello! Facciamo, una buona volta, il catalogo delle vocali* (Costa, 1979). Per quanto si tratti, anche in questo caso, di un esercizio letterario parallelo e non linearmente descrittivo, l'intento di Corrado Costa si risolve qui in un divertito esperimento patafisico e surrealista. Accanto all'apparato figurativo (che rappresenta, in forma di tavole manualistiche, le istruzioni in caso di guasto al motore di un aereo, una mappa in latino dell'Egitto, la struttura di un vulcano riprodotta in sezione, una turbina Kaplan, e così via), il poeta realizza uno "scherzo sinestetico" a partire dichiaratamente da *Voyelles* di Rimbaud – la cui fotografia, scattata in Abissinia nel 1883, è riprodotta in apertura, come una sorta di epigrafe visiva del libro. L'intento sembra quello di destare nel lettore uno *choc* ermeneutico determinato dal cortocircuito logico tra immagini e testo – secondo un utilizzo paradossale dell'ecfrasi più simile ai già citati versi scritti da Balestrini per *Alfabeto* di Parmiggiani (1974) che non alla campionatura dei componimenti proposti nel presente articolo, in cui gli autori descrivono gli oggetti artistici o ne emulano lo stile, senza ricorrere a forme di straniamento provocatorio causato dall'atrito tra figurazione e scritture dissonanti.

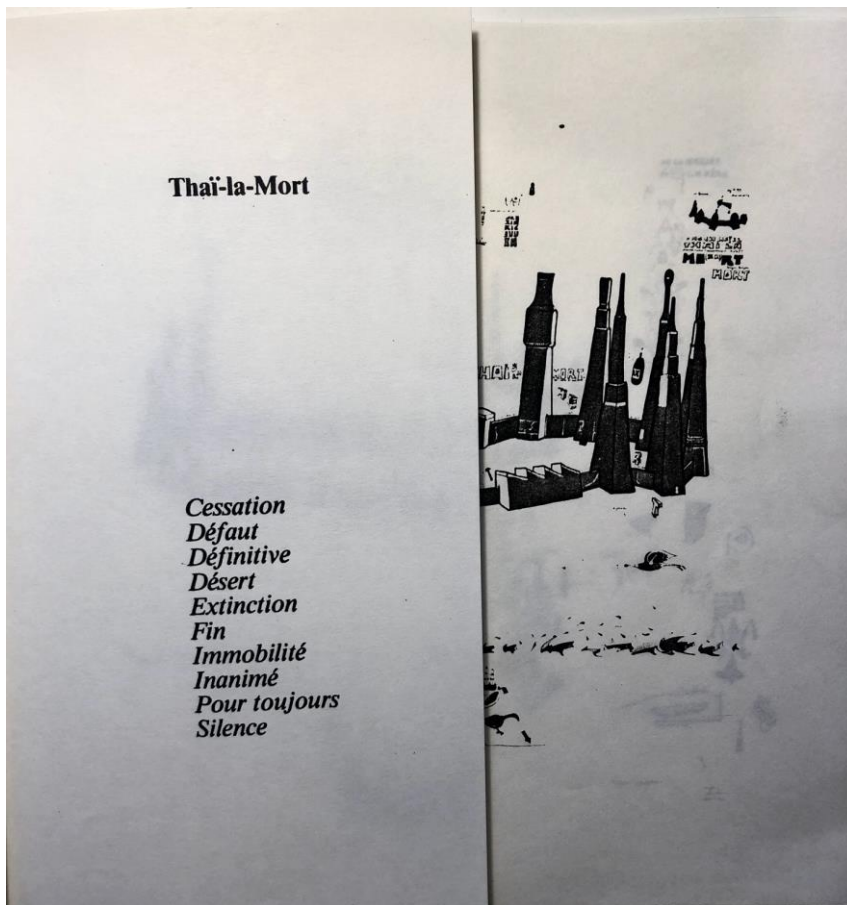


Fig. 3 – Gianfranco Baruchello, Nanni Balestrini, *Thai-la-mor (dix Villes)*, 1979

Interessante, a questo proposito, risulta un altro testo balestriniano dedicato a Baruchello: all'interno della monografia di Tommaso Trini (*Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*), pubblicata in occasione della mostra delle scatole baruchelliane alla Galleria Schwarz, nei mesi di marzo e aprile del 1975, troviamo una lunga poesia (191 versi) intitolata *Inchiesta* (Trini, 1975, pp. 5-12). In questa sorta di poemetto politico d'occasione è possibile isolare alcune sezioni propriamente efrastiche, riconoscibili grazie all'impiego degli stilemi classici del genere (dall'utilizzo della deissi spaziale alla descrizione minuziosa di dettagli o figure, messe in relazione o in movimento dalla scrittura di Balestrini) e al calco nominale di alcuni titoli delle

scatole esposte. L'adozione dell'ecfrasi per le poesie di accompagnamento alle opere di una mostra risulta, pertanto, minoritaria se non del tutto eccentrica rispetto al *modus operandi* convenzionale di Balestrini (Fig. 4). Gli esempi citati qui curiosamente servono, da un lato, ad allontanare dalla figura di Baruchello qualsiasi ipotesi di subordinazione derivativa o dipendenza ancillare dai colleghi letterati, dall'altro, a porre l'attenzione sul processo contrario – l'illustrazione letteraria di una fonte grafica che, come vedremo, possiede già *in nuce* una matrice fortemente narrativa.

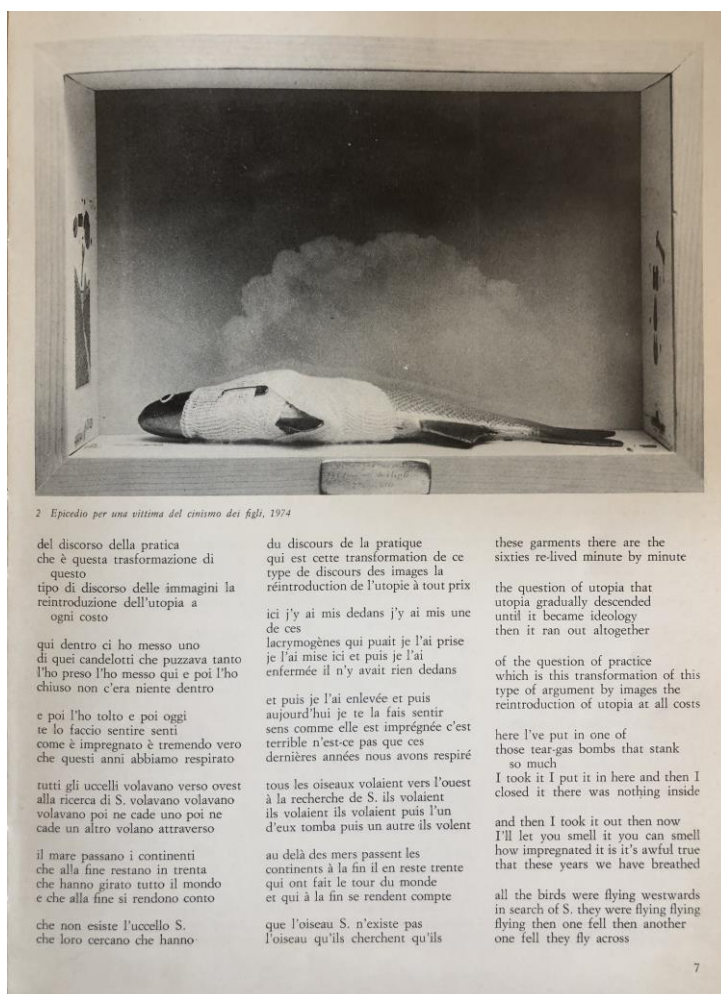


Fig. 4 – Gianfranco Baruchello, *Epicedio per una vittima del cinismo dei figli*, 1974; Nanni Balestrini, *Inchiesta*, 1975

Perché Baruchello? La trama combinatoria e il personaggio senza soggetto

Se l'importanza dell'artista, a livello di occupazione degli spazi culturali ma anche di concrete collaborazioni interdisciplinari, ci porta a parlare di una vera e propria "funzione-Baruchello" all'interno del Gruppo 63, è opportuno domandarsi quali siano le ragioni strutturali che hanno innescato questa fortunata catena di affinità elettive.

Occorre precisare innanzitutto che una certa attenzione per la «lessicalità visiva» (Fergonzi, 1996) e per l'impaginazione disegnativa dei testi, da parte dei Novissimi, è senza dubbio debitrice dei lavori pionieristici di Emilio Villa – ingombrante (e rinnegato) precursore occulto della Neoavanguardia. Nonostante la latitanza dalle riunioni e dai dibattiti del Gruppo 63, e a dispetto di uno sbrigativo rifiuto manifestato dal *leader* Sanguineti per la figura troppo poco ideologica del poeta di Affori⁸, è innegabile che il suo magistero abbia esercitato una scomoda (quanto angosciosa) influenza sui poeti che si accingevano a fare della pittura e della musica le proprie patenti di iper-modernità⁹.

L'interesse suscitato nei poeti "post-villiani" dall'opera di Baruchello non è da ricercarsi tanto nei contenuti specifici dei manufatti (se non tangenzialmente, per alcune allusioni politiche e ideologiche disseminate nella produzione a cavallo tra anni Sessanta e Settanta e recepite da Balestrini sotto il profilo strettamente tematico). L'impaginazione visiva di una storia e la capacità di creare una relazionalità inedita tra gli oggetti e gli attori giustapposti da Baruchello sulla pagina merita di essere indagata come vettore di analisi, all'insegna di una prossimità che non segue la direttrice figurativa o squisitamente pittorica, ma che coinvolge specifiche questioni narrative legate alla gestione della trama e al problema del personaggio.

⁸ Si veda, ad esempio, l'intervista a Tommaso Lisa in cui Sanguineti, a proposito di una discussione con Luciano Anceschi sull'antologia dei Novissimi, asserisce che per lui «Cacciatore non ha nessun interesse, è un poeta metafisico-simbolico, come non ho nessun interesse per Emilio Villa» (in Lisa, 2007a, pp. 299-304).

⁹ Se il modello villiano viene esplicitato frequentemente da poeti come Costa e Spatola, sarebbe opportuno indagare come anche nel «gran rifiuto» sanguinetiano sia possibile identificare un originario avvicinamento non meramente oppositivo a Villa. In alcune lettere inviate dal poeta genovese a Cesare Vivaldi, conservate presso la Fondazione Mario Novaro di Genova (cart. 437), emerge, infatti, una manifestazione di iterato interesse verso le pubblicazioni di Villa («attendo con desiderio la "quasi-antologia" di Villa. Spediscimela appena è uscita», si legge in un'epistola sanguinetiana del 5 ottobre 1960). Le allusioni al poeta di Affori scompaiono dalla corrispondenza dopo il 1960, e sarebbe necessario, in futuro, approfondire le motivazioni documentarie di questo allontanamento.

La contestazione mossa dal Gruppo 63 alla tradizione letteraria riguarda proprio la prevedibilità dei moduli diegetici, il fatto di confezionare per il pubblico borghese un prodotto di facile consumo che assecondi passivamente il gusto dei lettori, proponendo un'accettazione del reale e non una sua problematizzazione critica. L'assunzione di responsabilità di fronte alla storia necessita benjaminianamente di uno *choc* culturale che, straniando i contenuti dalle aspettative confortanti sedimentate nell'uso, renda i testi radiografie critiche del presente.

In questa ricerca di una diegesi novissima, la composizione figurativa dei quadri di Baruchello offriva ai poeti alcuni ingredienti formali inediti. Se l'officina francese dell'Oulipo e il Nouveau roman potevano essere accostati in virtù di una comune vocazione combinatoria e di un rifiuto del personaggio convenzionale, agli occhi di un'avanguardia che si propone provocatoriamente come anti-letteraria e iper-interdisciplinare non poteva passare inosservata l'idea baruchelliana di un'enciclopedia visiva che compendiasse, secondo schemi assolutamente a-narrativi, o meglio, eccentricamente narrativi, «isole prive di allineamento consequenziale» ma in grado di disporsi entro un «vocabolario» personale che organizzi il visibile secondo «le sue strane sintassi» (Trini, 1975, pp. 20-21). Di una «bella, ordinata sintassi» aveva parlato anche Giorgio Manganelli, nel catalogo di *Uso e manutenzione*, nel descrivere la dialettica tra «nonsense» e «grammatica», in un gioco combinatorio che non esclude e anzi che necessita di un rigoroso ordine concettuale¹⁰:

La bella, ordinata sintassi di questi graffiti metallizzati mi dà una sensazione da nonsense; se guardo queste tridimensionali superfici come spazi grammaticali, nitidi fogli per esperimenti grafici e linguistici, mi pare di scorgere un possibile nonsense pittorico: rigorose filastrocche, significati inesistenti e aggressivi, argomentazioni ferramente svagate. Tutto è inventato, ma ubbidisce alle regole di un gioco difficile, rituale, vessatorio. L'insensatezza ha tutte le arguzie del senso, anche quelle che il senso non osa (in Baruchello, 1965).

I disegni di Baruchello invitano l'osservatore a un'imprevista strategia di visione, assecondando un'«euforia telescopica» che induce a «percorrere uno dopo l'altro quei piani» in cui si articola la superficie, dove i diversi segni «hanno rapporti con analoghi oggetti, variamente lontani», in un

¹⁰ Il fatto che i disegni apparentemente caotici di Baruchello nascano da un preciso ordinamento strutturale viene sottolineato spesso dall'artista stesso, che insiste sulla natura di caos minuziosamente disciplinato delle sue opere. «Nella alogicità di questa pittura», asserisce Baruchello, «c'è un rigore che è difficile far credere agli altri» (Baruchello, 1968b).

pedinamento a distanza tra le diverse istanze grafiche disseminate nello spazio. L'artista non impone aprioristicamente una sequenzializzazione di carattere logico-causale alle figure; la strutturazione di una storia, a cui le diverse *silhouette* inevitabilmente rimandano, è demandata al fruitore – vero e proprio co-autore della trama narrativa. Come scrive Alain Jouffroy, nella recensione a una mostra baruchelliana alla Galleria d'arte Il Punto (giugno-luglio 1966), «se è percepito in questa ottica di lettore, il quadro diventa il palinsesto di un pensiero, la sua percezione un deciframento» (Jouffroy, 1966, p. 339).

Nelle *Postille a Il nome della rosa*, Umberto Eco si è soffermato su *Verifica incerta*, evidenziando come, in questo «curioso collage cinematografico» (Eco, 1983, pp. 35), l'atipicità dell'operazione di Baruchello riguardi soprattutto le strategie di organizzazione del *plot*¹¹, in relazione ai cronotopi narrativi: il consenso del pubblico (e di quel fruitore privilegiato che è il critico) registra un incremento laddove «le conseguenze logiche e temporali dell'azione tradizionale venivano eluse e le sue attese apparivano violentemente frustrate» (*ivi*, p. 36).

A questo "effetto di narrazione" contribuisce il fatto che alcune figure, situazioni o singoli tasselli verbali si presentino, nelle opere di Baruchello, in forme ricorrenti, come archetipi formulari, a suggerire una sorta di cornice macrotestuale tra manufatti dello stesso periodo – dal momento che la sua pittura «è da sempre la registrazione di una serie successiva di progetti» (Baruchello, 1975) piuttosto che la collezione di bozzetti monografici irrelati¹².

Anche per quanto riguarda la categoria di «personaggio», si registrano alcuni punti di tangenza tra le ricerche del Gruppo 63 e l'identikit delle

¹¹ Di «plot» parla lo stesso Baruchello, nel descrivere il primo quadro della serie *Supericonoscopio* (esposta alla mostra presso la Galleria Schwarz, nel 1968): «questo quadro è partito da uno schema di giuoco che vedi qui nell'ambito del piccolo quadrato centrale [...]. Il *plot* è rappresentato da questo ritaglio di un disegno didattico di Klee, che vedi a destra, qui» (Baruchello, 1968b). Anche in *Sentito vivere*, Baruchello scrive: «osservate voi stessi: la trama, il *plot* o meglio lo schema libero interno di questa pittura si trasforma di volta in volta in una macchina desiderante sempre più labirintica» (Baruchello, 1978).

¹² Come specifica Baruchello in *Sentito vivere*, «vi siete resi conto da un pezzo che si può cioè riscrivere continuamente lo stesso testo, dipingere continuamente lo stesso quadro finché tutte le pagine, tutti i dipinti messi uno accanto all'altro o uno sopra all'altro vengano a formare qualcosa di più della semplice somma delle singole quantità di organi, mucose, strumenti di tortura, brandelli di macchine, cortei con striscione eccetera che ne furono gli ingredienti di partenza. Ma intanto va bene così: riscrivere o ridisegnare daccapo il proprio museo delle ossessioni, ogni giorno, ogni volta che si vuole sulla scorta dell'ultimo umore o della più recente traccia onirica che ci/vi convenga» (Baruchello, 1978).

sagome antropomorfe che abitano i disegni di Baruchello. Gli anni Sessanta e Settanta si caratterizzano come una fucina di smontaggio e di ripensamento radicale della nozione di «soggettività», sulla scorta dei coevi sviluppi dell'antropologia e della sociologia (in particolare di area francese, da Marcel Mauss¹³ a Lucien Goldmann). L'uomo autentico è l'uomo sociale, che vive ed esperisce il reale in un orizzonte esclusivamente collettivo e culturalizzato, senza possibilità di fuoriuscite e contatti con la natura – vista come proiezione artificiale di una civiltà urbana che sogna un altrove mitico e altro da sé, senza accorgersi che neppure la natura può sottrarsi alla storia, al linguaggio, alla funzione segnica. Come scriveva Adorno, «quella che i borghesi chiamano natura non è che la cicatrice di una mutilazione sociale» (Adorno, 1951, p. 88). Dal momento che ogni esperienza empirica ricade inevitabilmente nella sfera delle interrelazioni sociali, si fa strada la nozione di individuo come fascio di relazioni linguistiche, sociali e culturali; un "soggetto non soggettivo", insomma, che, se tradizionalmente veniva considerato come espressione intima di un io individuale e inviolabile, diventa adesso un meccanismo oggettivabile e ricostruibile per via induttiva, come prodotto coerente e storicamente prevedibile della società di partenza.

A questa privazione del tratto soggettivo cui viene sottoposto l'io corrisponde parallelamente, in letteratura, una strategia di oggettivazione del personaggio – attraverso la sua collocazione all'interno di una classe sociale o professionale¹⁴, di cui diventa prestanome occasionale, una sorta di sineddoche rappresentativa di una collettività organica (come accade in Sanguineti¹⁵ o in Pagliarani), oppure attraverso un assottigliamento della sua densità, in una riduzione del soggetto a funzione linguistica o pronominale, una voce impersonale cui fa capo l'atto enunciativo (soprattutto in Porta o nelle poesie del giovane Balestrini¹⁶).

¹³ Si vedano in particolare i capitoli dedicati alla *Nozione di persona* e alle *Tecniche del corpo*, raccolti all'interno della *Teoria generale della magia* (Mauss, 1965), spesso evocati da Sanguineti come modelli per l'idea di una soggettività culturalizzata (cfr. Gambaro, 1993, p. 154).

¹⁴ Per questa idea di una soggettività del personaggio letterario che si organizza a partire dall'ideologia sviluppata da una classe o da un gruppo coerente di individui, si vedano in particolare Goldmann, 1964 e Benveniste, 1969.

¹⁵ Sul problema del soggetto e del personaggio nella poesia di Sanguineti, cfr. l'importante saggio di Testa, 2015. Si veda anche il breve contributo di Aymone, 2002 e Lorenzini, 2015.

¹⁶ Per una mappatura generale del problema dell'io lirico e del personaggio nella produzione romanzesca e poetica della Neoavanguardia, si vedano almeno i seguenti saggi: Debenedetti, 1966; Gritti, 2019.



Fig. 5 – Gianfranco Baruchello, *Le corps social, ce socius soucieux (Dieci trasmissioni televisive per cameraman sprovisto di potere)*, 1967 (dettaglio)

Nell'economia di queste ricerche sull'identità non soggettiva dei personaggi, si può comprendere l'interesse per le figurazioni di Baruchello; l'incursione di individui umani che fluttuano accanto a utensili di uso quotidiano o inserti scritti, senza alcuna gerarchizzazione e anzi in una consapevole parificazione di statuto e ruoli tra esseri umani e oggetti, comporta una narrazione disegnativa in cui il posto tradizionalmente centrale dei protagonisti diegetici risulta vuoto e vacante. Tutti gli elementi chiamati a reagire nel campo di forze della superficie pittorica sono soggetti, ma le loro azioni e reazioni reciproche non risultano governate da copioni psicologici prevedibili; la collisione, l'incontro, la dialettica

tra le figure si svolge in base a una prossimità spaziale di piani o «strati» (Baruchello, 1968b), seguendo le leggi di gravità della pagina piuttosto che un canovaccio convenzionale in cui l'io lirico si pone come filtro e misura del mondo esterno (Fig. 5).

Come sottolinea Carla Subrizi a proposito dei personaggi baruchelliani del 1960-1961 e a partire dall'*Autoritratto in costume di ritorno dall'America* (1961),

Baruchello si identifica negli oggetti qualsiasi. In un appunto del 1966 scrive che "una cosa è lì pronta, disponibile perché tu esegua la precisa operazione di identificarti. Insomma la cosa, quell'oggetto ha entro di sé, porta con sé i luoghi dove fu: diventando esso/a stesso/a luogo. [...] L'identificazione nell'oggetto funziona come un dispositivo per la critica alle soggettività o alle identità chiuse. Quasi negli stessi anni in cui Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Foucault parlavano di soggetto in processo, di morte dell'autore, di crisi del soggetto, Baruchello, che legge questi autori, come anche Foucault e Lacan, considera i confini dell'io quali conseguenze di un sistema ideologico, politico, culturale da mettere in discussione. Gli artisti, come negli stessi anni la psicoanalisi, nelle forme più radicali (da Sontag, a Jouffroy o a Sanguineti, a Calvino e a Balestrini: tutti personaggi entrati tra le amicizie e gli interessi di Baruchello) analizzano le forme in cui la soggettività si è costruita culturalmente (Bonito Oliva, Subrizi, 2011, p. 41).

A questo proposito, sarebbe interessante effettuare una campionatura dei verbi e delle "istruzioni" elencate da Baruchello, nelle prose pubblicate sui cataloghi o nelle pagine programmatiche di poetica, per descrivere i movimenti dei personaggi o le modalità di *mise-en-scène* delle sue tavole. Lo stile adottato oscilla tra il lessico dimostrativo della prassi scientifica e l'idea di mimare, con le parole, la giustapposizione classificatoria di icone e scritte allineate nello spazio neutro del foglio. Leggiamo, ad esempio, un passaggio di *Uso e manutenzione* in cui si cita esplicitamente il problema del personaggio:

Verificare i personaggi (chemical inducers compresi) intenti nell'atto di peering into, into ovvero di peering out ((Posizione genupectoralis della moglie di T. e di lui stesso, l'eroe del pennello a zampa di mosca)) [...]. Cioè: se l'azione che segue risponde alle domande visive che la precedono si ha, a titolo di esempio, la misura della stupidità del materiale usato, la libera associazione del che con il come. L'idiozia che circonda il personaggio (x) ne costituisce il dolcissimo inesauribile cibo. [...] Identificati i personaggi dai loro familiari. Irriconoscibili nelle fattezze, la pietosa opera è stata condotta a termine in base ai capi di vestiario. [...]. Mettere le voci merceologiche e le immagini in controcampo (si disponevano secondo il

loro peso formando la predetta sospensione colloidale). Dialettica delle immagini. B. si è *dato* al cinema. F. è figlio di Spartacus? (Segue schema dettagliato, corrispondenza con i terzi, contabilità personale) (Baruchello, 1965).

Oltre all'utilizzo dell'iniziale puntata per evocare i nomi dei personaggi, secondo una consuetudine spersonalizzante in voga anche nella narrativa coeva, si può vedere come, all'interno della «dialettica delle immagini» baruchelliane, l'artista investa soprattutto sulla relazionalità e sui rapporti reciproci tra enti diversi – «posizione genupectoralis della moglie di T.», «mettere le voci merceologiche e le immagini in controcampo (si disponevano secondo il loro peso)» ecc. L'«azione» risponde alle «domande visive», in un circuito tra gesti suggeriti dall'accostamento dei frammenti irrelati e interrogazione sul senso dell'articolazione visiva dei contenuti. Non c'è alcuno spazio residuo per la psicologia intesa in senso tradizionale o per un'indagine sentimentale sul vissuto privato dei personaggi, la cui funzione si risolve interamente nel loro posizionamento rispetto alle traiettorie e alle parabole indotte dal progetto figurativo. La classificazione e la verifica tassonomica si sostituiscono all'articolazione progressiva della storia di un'anima, ancora di matrice petrarchesca e romantica¹⁷. Il meccanismo di proiezione e identificazione da parte dell'osservatore si rivolge indistintamente ai personaggi e agli elementi inanimati distribuiti nel vuoto pneumatico del fondale; come sottolinea Baruchello in un appunto manoscritto datato 3 dicembre 1966,

La cosa una cosa è lì pronta. *Disponibile perché tu esegua la prevista operazione di identificartici [...]. Tutto è qui tutto è un oggetto e tutto posso essere io se faccio la fatica (come enorme) di crederlo. Il linguaggio – orrida parola – me lo consente. Fare un diario-elenco di oggetti (scriverseli sul petto sul ventre – ma non nomenclature: pura elencazione). Oggi 3 dicembre bicchiere, libro, cappello, giornale, casa, maniglia, valigia, bottiglia, sigaretta e ancora stivale, collare, volante, cassa, nomi tutti siti qui nell'archivio del disordine. Questa vasta operazione sarà un IN-SIEME di identificazioni "LOCI". [...] Dunque grazie a voi, o amate cose, immortali chiodi, dita, mattoni, colonne, metalli raffinati, cuoi, pagine sottili ricoperte di*

¹⁷ Antonio Porta, nel saggio programmatico accolto nell'antologia dei Novissimi e intitolato *Poesia e poetica* (precedentemente pubblicato nell'edizione del 1960 della *Palpebra rovesciata*, con il titolo *Dietro la poesia*), affermava risolutamente la propria (nonché generazionale) «avversione per il poeta-io, che ci racconta la sua storia» (Porta, 1965, p. 194). All'insegna di questo rifiuto per il «poeta-io» bisogna leggere l'interesse neoavanguardista per Baruchello – il quale non scarta tanto l'io come voce e supporto esperienziale, ma senza dubbio limita, se non azzerava, l'egotismo dell'"artista-io".

scritte, porte con maniglie, apparecchi sanitari applicati a sbalzo, e tu punta umida copulante (secondo lui) con la carta (Baruchello, 1966b; i corsivi sono miei).

La sovrapposibilità circostanziata tra io e oggetto si radicalizza («tutto è un oggetto e tutto posso essere io»¹⁸); all'interno della stessa annotazione inedita, le cose assumono la funzione di catalizzatori del reale, anche per quanto riguarda le coordinate temporali e spaziali. «La cosa», scrive Baruchello, «quell'oggetto ha entro di sé, porta con sé, i luoghi dove fu: diventando esso/a stesso/a un luogo. Luogo che era testimone»; e, ancora, «che la SCATOLA, i titoli, l'osceno, il male ignorato [...] SIGNIFICHIANO come cartelli indicatori provvisti di un qui [...], un qui dinamico dove il tempo non mi importa che conti» (*ibidem*). Cercare di porre «le basi per l'identificazione (oggettiva, passionale, sensuosa ecc.) con la casa, persona, avvenimento che sia» (*ibidem*) significa accettare l'identità ibrida di ogni ente, che contemporaneamente può assumere in sé tutte le proprietà (soggettività, temporalità, territorialità o semplice cosalità). In altri casi, l'indeterminazione nomenclatoria non è data dall'iniziale puntata ma dall'adozione di nomi propri tratti dalla cronaca o dalle riviste da cui i ritagli venivano prelevati, in un'analoga dichiarazione di mancato realismo o di disinteresse relativo a qualsiasi discorso sull'identità come proprietà privata del soggetto – come leggiamo, ad esempio, in un'intervista ad Arturo Schwarz per la mostra organizzata presso la Galleria milanese nell'aprile del 1968:

I personaggi sono citati uno per uno con un noiosissimo procedimento fotografico. Ritaglio per giorni e giorni una serie di visi, in genere da *Time* o *Newsweek* o *l'Express* (facce veramente mercificate, primi piani standardizzati come scatole di cibo per cani), li incollo su un unico cartone bianco, fotografo il cartone e ottengo una microfotografia fedelissima agli originali. Questi sono i personaggi cui si posono, a piacere, riferire gli eventi. Talvolta ho anche i riferimenti precisi dei nomi e cognomi per i quali (come per gli elenchi telefonici) ho, come sai, un insano debole (Baruchello, 1968b).

Questo non significa rinunciare a qualsiasi istanza identitaria, in una forma di obliterazione decostruttiva dell'io; come dimostrano gli esempi campionabili in *Towards a cold poetic image* (Baruchello, 1967), alcune

¹⁸ In un'intervista ad Arturo Schwarz, arriverà a dire addirittura «sai che amo certi oggetti più delle persone» (Baruchello, 1968b). Anche nella prosa di *Sentito vivere* si ritrova un invito a «identificarsi con oggetti» come una sorta di «rituale, un atto sacrificale, notarile, privatissimo» (Baruchello, 1978).

forme di soggettività (soprattutto di matrice autobiografica e riconducibili al personaggio-Baruchello o «B.») emergono dalle accumulazioni di oggetti assumendo una precisa postura pronominale non piattamente identificabile con la categoria barthesiana del «neutro». Tuttavia, i metodi di raffreddamento e rarefazione della soggettività e, soprattutto, il tentativo di equiparazione tra persone e cose godevano di una maggiore forza attrattiva agli occhi di una Neoavanguardia interessata principalmente alle «poetiche dell'oggetto» (Lisa, 2007b).

Oltre alla patente di impersonalità, un'altra caratteristica che connota i personaggi baruchelliani riguarda la loro scomponibilità anatomica, una sorta di applicazione visiva dell'artaudiano «corpo senza organi» – in una prossimità evidente con alcune poesie di Antonio Porta (come *La palpebra rovesciata*, 1965) o con i primi esperimenti teatrali di Sanguineti (da *K. a Traumdeutung*¹⁹). Il disinteresse per i risvolti introspettivi dell'identità comporta una simmetrica ossessione per i funzionamenti interni del corpo; all'estetica superficiale del contenitore si predilige la realtà viscerale del contenuto. Come asserisce Baruchello, commentando il melone frazionato nel quadro *Agire-da-morto*,

Comunque è a pezzi, come sono a pezzi le mele, le foglie, il corpo umano e tante immagini della mia pittura. Questo è l'elemento di lutto negli oggetti, per me [...]. Guardando una persona, specialmente se il suo corpo è bello, perché non immaginarne la morfologia interna o i dettagli meno visibili? Lo stato degli sfinteri è dunque un complemento dell'estetica, almeno per me. Per stato intendo ad esempio: rilassamento, contrazione, presenza di noduli emorroidali... Perché no? non dovrei? (Baruchello, 1968b).

Brandelli di corpo, dissezionati e incorniciati da didascalie come le tavole anatomiche dei manuali di medicina, si ritrovano tassonomizzati in numerose opere di Baruchello²⁰, accanto alla parcellizzazione di frutti, og-

¹⁹ Su queste rappresentazioni del corpo nel secondo Novecento, si vedano i rispettivi capitoli nel libro di Lorenzini, 2009.

²⁰ A titolo di esempio, si vedano le gambe mutilate in *Pas de deux, pas de chance* (1966), in cui l'operazione del ritaglio viene evidenziata dalla presenza della linea tratteggiata, a segnalare l'arto fantasma – che ricompare, capovolto e sdoppiato, sotto al riquadro. L'effetto ottico dell'amputazione è sottolineato dal confronto implicito con il corpo umano incollato accanto, sulla cui superficie compaiono come tatuaggi una serie di altri personaggi o profili geometrici, oltre ad alcune iscrizioni che rendono la sagoma simile a una mappa anatomico-geografica – simile alla «donna con una autobiografia scritta sul suo corpo» incollata in *Quando dovevo darle un nome la chiamavo MAG* (1966). In questi casi, la segmentazione non

getti d'uso o altri organismi smembrati, a sottolineare ulteriormente il rifiuto di qualsiasi istanza antropocentrica (Fig. 6)

In conclusione, la pittura di Baruchello offriva a una Neoavanguardia in cerca di una de-territorializzazione del letterario alcune ipotesi di palinogenesi formale, con una serie di suggestioni non di natura extradisciplinare, ma relative a modalità eccentriche di svolgimento della trama e di liquidazione del personaggio tradizionale. Le categorie fondative del letterario vengono radicalizzate assecondando le linee guida di uno sperimentalismo anti-lirico che, pur provenendo dall'ambito pittorico e disegnativo, consente un ripensamento delle logiche interne e specifiche del libro.



Fig. 6 – Gianfranco Baruchello, *Pas de deux, pas de chance*, 1966

avviene attraverso la cesura, ma è piuttosto il *collage* a segnare le partizioni e a stabilire le linee di discontinuità cromatiche e formali.

*Le «scritture» di Baruchello tra anni Sessanta e Settanta:
alcune ipotesi di lavoro*

Le opere di Baruchello si prestano fin troppo facilmente a essere etichettate entro la categoria indistinta del verbo-visivo, come intromissioni di un linguaggio (e di un'interpretazione filosofico-concettuale), di matrice duchampiana, all'interno della superficie pittorica²¹. Poco si è riflettuto, invece, sull'interesse per la "scrittura-scrittura" e per il piano letterario considerato in sé, e non come gioco avanguardista di interrelazione tra lettere e segni.

Per superare l'*impasse* di un'opera in cui il letterario, oltre a emergere in aree precise dello spazio figurativo, informa di sé anche i processi genetici del fare artistico, è necessario distinguere preliminarmente tre direttrici di indagine:

- A) I passi in cui Baruchello parla dei propri meccanismi narrativi *come se* si trattasse di tecniche legate alla scrittura letteraria;
- B) Gli inserti di frasi, citazioni, tasselli verbali disseminati sulla superficie disegnativa;
- C) I libri di scrittura romanzesca o para-romanzesca.

Nel primo caso, Baruchello enuncia la simbiosi tra pittura e scrittura nel descrivere i suoi manufatti artistici come se fossero libri in forma di quadro. In sede teorica o presentativa, infatti, adopera un lessico letterario per ripercorrere la gestazione creativa o per descrivere l'oggetto nella sua materialità; lemmi come «romanzo», «scrittura», «letteratura» vengono prestati all'operazione artistica in modo spontaneo, a testimoniare lo statuto sostanzialmente "meticcio", anche a livello speculativo, degli oggetti baruchelliani²². Dispositivi di segni e parole, in cui la componente letteraria non è postuma rispetto al dato figurativo, ma i due codici cooperano all'articolazione e alla strutturazione stessa del problema estetico sotteso a qualsiasi risultato disegnativo. Si veda, a titolo di esempio, il

²¹ Cfr. ad esempio Jouffroy, 1966.

²² Per un campionario di luoghi testuali in cui Baruchello parla dei propri disegni o manufatti artistici *come se* si trattasse di romanzi o poesie, cfr. i seguenti due casi, a titolo di esempio (i corsivi sono miei): «Colosimo figura in una specie di *microfotoromanzo* che ho fatto quest'anno e che era al centro di un grande quadro di otto metri» (Baruchello, 1968b); «inteso a progettare un *libro* (assets and liabilities) in forma di pacchetto o di busta-sorpresa contenente untuosità, scotch-tape e altro» (Baruchello, 1965).

testo pubblicato nel catalogo di *loiomiss* (Baruchello, 1966a), in cui l'operazione artistica viene descritta in termini ibridi, con una costante enfaticizzazione della centralità del linguaggio verbale e della sintassi²³.

Per quanto riguarda il secondo punto, la collocazione di giurisdizioni verbali all'interno del territorio pittorico è una costante denotativa del lavoro di Baruchello. La funzione di queste stringhe linguistiche è controversa; pur presentandosi figurativamente come didascalie o come commenti esplicativi dell'azione e del rapporto reciproco tra gli oggetti in sospensione, non sciolgono ma anzi complicano il lavoro di decrittazione dell'osservatore-lettore. La grafia minuta diventa spesso leggibile soltanto avvicinandosi a pochi centimetri dalla tela, e la comprensione grammaticale dei sintagmi non coincide, come si aspetterebbe il fruitore, con una chiarificazione degli elementi iconici. Le sezioni testuali – spesso citazioni letterarie o filosofiche, prelievi (anche singole frasi) estrapolati da giornali, riviste e libri dello sterminato *database* di fonti a disposizione di un artista enciclopedico come Baruchello – costituiscono un livello ulteriore del significato, non una mera parafrasi del figurativo. I nessi che vengono a stabilirsi tra i due linguaggi, senza mai scadere in logiche derivate o gerarchicamente prestabilite, determinano *insieme* l'azione complessiva. Nella già citata intervista ad Arturo Schwarz, in risposta a chi lo «accusa di essere un letterato», Baruchello sentenzia: «preferisco fare immagini (che sono così poco lessicali, e così poco italiane) ma non posso fare a meno delle parole mie o altrui per i collegamenti: hints suggeriti in forma di leggibile alfabeto» (Baruchello, 1968b). Le parole non sono un arabesco sovrastrutturale, un'appendice accessoria del disegno, ma corrispondono a un momento altrettanto necessario del risultato artistico, creando un collante e un fattore di aggregazione coesiva nell'economia della pagina.

Il terzo punto riguarda le esperienze di "scrittura-scrittura", ossia gli esercizi di prosa narrativa di Baruchello. Una caratteristica immediatamente registrabile è la consonanza stilistica e la circuitazione degli stessi elementi (situazioni, personaggi, frasi) rispetto alle sezioni testuali presenti nei disegni coevi. La scrittura, a prescindere dalle diverse declinazioni locali (cataloghi, margini del foglio, pagine di prosa), mantiene inalterate

²³«*Alfabeti* sovrapposti tentativi iconologici [...] *ho scritto* dunque un luogo per volta [...] la fornitura di *vocaboli sinonimi* [...] con *alfabeti* biscotto precipitata la *linguistica* [...] ma il *romanzo d'apres litterature che scriverò* [...] la *punteggiatura* l'aprirsi tempestivo delle *parentesi* [...] intenti alle *sintassi* tutte da correggere», e così via (Baruchello, 1966a; i corsivi sono miei).

alcune invarianti formali e contenutistiche, come se esistesse un discorso verbo-visivo che eccede il perimetro delle singole esperienze artistiche. Ad esempio, l'autoinvito programmatico a «verificare i personaggi [...] intenti nell'atto di PEERING INTO ovvero di PEERING OUT» in *Uso e manutenzione* (Baruchello, 1965) si ritrova applicato in una litografia pubblicata nel catalogo della mostra parigina presso la Galleria Yvon Lambert (Baruchello, 1967). Qui compare la segnalazione del verbo «to peer into» accanto al disegno di una lente d'ingrandimento puntata verso alcuni riquadri incollati nel margine inferiore del foglio. Analogamente, il sintagma «ioiomiss», prelevato da *Finnegans Wake* e adoperato come titolo della mostra allestita alla Galleria Schwarz nel dicembre 1966 (Baruchello, 1966a), si ritrova citato per due volte in *Smith-voce-di-bambola, cavaliere corazzato* (1966) (Fig. 7). Per non parlare, infine, di alcune immagini formulari che ritornano circolarmente in tutta la scrittura baruchelliana, come i riferimenti a *Guernica* o alla *Mariée* duchampiana, che traslano dal supporto disegnativo a quello scrittorio in una sorta di iteratività epica.

A livello stilistico, è interessante notare come alcune caratteristiche delle "microscritture" siano ravvisabili simmetricamente negli esercizi in prosa – ad esempio, l'uso enfatico del maiuscolo, il plurilinguismo, la prosa matematizzante che ricalca l'impostazione dei teoremi dimostrativi, un comune bacino di fonti intertestuali (da Duchamp a Joyce). La giustapposizione di elementi eterogenei, denotativa dei disegni baruchelliani, si ritrova anche nelle pagine letterarie, in forma di enumerazioni caotiche di matrice paroliberista.

In particolare, nella produzione degli Anni Settanta questi *tic* formali risultano maggiormente visibili e più saturati rispetto agli esperimenti precedenti, fornendo una prospettiva di osservazione più chiara e immediata. Ad esempio, nella *Navigazione in solitario* (1976) il protagonista, il pittore Alain Francis d'Adat, decide di circumnavigare il globo caricando sulla barca «il suo museo portatile (tutte le sue opere-miniaturizzate-disposte in uno speciale astuccio di pelle e tela)», assieme alle coppe vinte ai tornei di tennis, una scacchiera, cartoline illustrate, e un elenco di oggetti minuziosamente elencati dal narratore (Baruchello, 1976²⁴).

²⁴ A proposito di questa tecnica catalogatoria, si vedano, ad esempio, anche alcuni passi delle *Avventure nell'armadio di plexiglass*, dall'elenco dei cibi presenti nella «cafeteria» al resoconto dettagliato dei «tesori» ritrovati all'interno del missile in legno di proprietà di Musolini (Baruchello, 1968c).

Per la questione verbo-visiva, estremamente pertinente si rivela, infine, il caso di *Sentito vivere* (1978), un libro di «quadri 'a parole'» in cui l'artista "riscrive" i contenuti di alcuni oggetti artistici. Alla voce «Gianfranco Baruchello» del *Dictionnaire du Cinéma Italien*, Jouffroy segnala questo libro come la raccolta di «quarante-deux poèmes en prose» che descrivono «quarante-deux tableaux qu'il aurait pu peindre» (Jouffroy, 2015). Si tratta di vere e proprie traduzioni intermediali, una raffinata conversione dal codice disegnativo a quello letterario, i cui presupposti metodologici vengono dichiarati a partire dall'incipit del paragrafo intitolato *ASSOCIAZIONI (libere)*:

Che la scrittura, come dice Burroughs, sia di cinquant'anni indietro rispetto alla pittura è certamente confermato dalle pagine che seguono, con le quali un pittore crede di descrivere con parole quello che più facilmente avrebbe potuto dare a vedere nello spazio di un QUADRO e con i mezzi che oggi l'immagine offre, dopo che la pittura ha introiettato con quelle del fumetto e del disegno tecnico anche le esperienze della fotografia, del cinema, della televisione. [...] Si tratta dunque di un'operazione, né letteraria né sperimentale, che tiene in mente la possibile futura redazione di un manuale, un corso veramente "libero" di PITTURA che, mentre mostri i confini tra questa e il lavoro politico non insegni a nessuno come si disegna la mano ma faccia magari venire voglia a chi legge di inventarsi (facilmente, perché già lo possiede) un linguaggio di materiali, immagini e oggetti per raccontare sé stesso e il mondo che desidera e in cui crede (Baruchello, 1978).

La gestione dell'atto enunciativo è affidata a un «liocorno», dal momento che il personaggio, come dichiara l'autore, non dev'essere «caratterizzato dal sesso sia in senso maschile che femminile» (*ibidem*); la totale estraneità alla questione esistenzialista del soggetto viene qui radicalizzata nella scelta di dar voce a un animale leggendario, privo di determinazioni sessuali o di attributi che favoriscano qualsiasi forma di meccanismo proiettivo da parte dello spettatore. Questo racconto declinato al neutro è funzionale all'ipotetica redazione di un manuale per un «corso veramente libero di pittura». Verbalizzare i presupposti dell'operazione artistica è un passaggio indispensabile, dal momento che il valore della pittura, per Baruchello, non si identifica con la perizia tecnica nel disporre le linee, ma con la creazione di «un linguaggio di materiali, immagini e oggetti per raccontare sé stesso e il mondo che desidera e in cui crede» l'artista. A questo proposito, sarebbe interessante leggere, ad esempio, i

paragrafi intitolati *Antipotere* (II e XLI²⁵) in parallelo alla serie di *Limbeanti-pouvoir*, come sussidi complementari all'identificazione della questione ideologica sottesa all'intera serie.

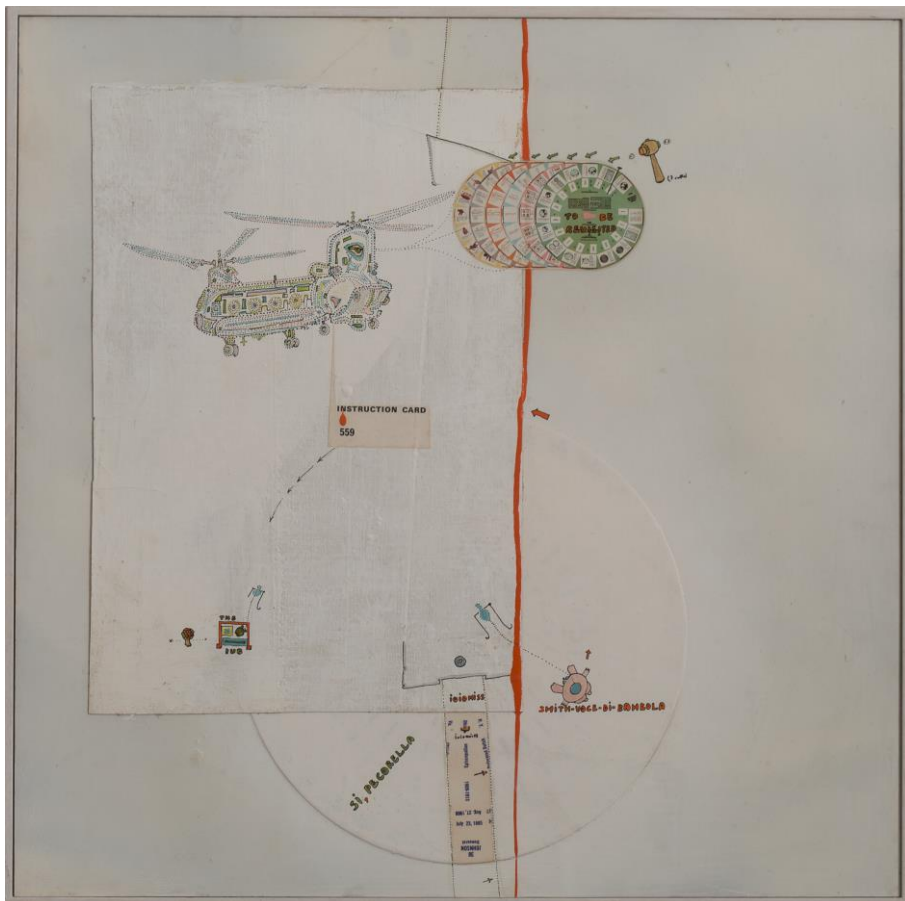


Fig. 7 – Gianfranco Baruchello, *Smith-voce-di-bambola, cavaliere corazzato*, 1966

L'estetica è anche, e soprattutto, ideologia; operare in senso artistico significa appropriarsi del presente riscrivendolo, vuol dire «raccontarci fra di noi storie nostre che ci difendano da quelle alienate del potere» (in Trini, 1975, p. 85), ossia creare degli spazi di libertà rispetto alla narrazione ufficiale, dogmatica e unidirezionale della realtà. Le prose e i qua-

²⁵ Riferimenti al «limbo antipotere» si trovano anche nel ventiquattresimo paragrafo, *DESIDERANTE (macchina)*, e nel trentesimo, *Accordo*.

dri “mille piani” di Baruchello offrono all’osservatore delle zone franche, dei recinti «antipotere» rispetto alla normatività di visione impartita dalla tradizione o dal discorso dominante.

In conclusione, la scrittura funziona, per Baruchello, come uno strumento di verifica del mondo e degli strumenti iconografici selezionati per raccontare (e per modificare) il presente. Le iscrizioni disseminate nei disegni non devono essere interpretate alla stregua di calligrammi o riempitivi ornamentali, ma piuttosto come affioramenti locali di un discorso sul linguaggio e sulla comunicazione verbale che attraversa e struttura i presupposti di qualsiasi esperienza artistica. Del resto, come sentenza lo stesso Baruchello, «il quadro è una macchina da farsi leggere o una macchina per leggere» (Baruchello, 1978), e l’oggetto di questa decifrazione strabica rimane sempre e soltanto il reale. Disegnare significa, innanzitutto, scrivere la storia di una domanda sul linguaggio, di cui tanto la scrittura quanto il disegno rappresentano, se considerati isolatamente, due approssimazioni parziali e narrativamente inaffidabili.

Bibliografia

Adorno, T. W. (1951), *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt; trad. it., (1954), *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino.

Aymone, R. (2002), *Ancora dell'“io” in Sanguineti*, in Lorenzini, N., Risso, E., *Album Sanguineti*, Piero Manni, Lecce, pp. 10-12.

Balestrini, N. (1977), *Le ballate della signorina Richmond. Commento visivo di Gianfranco Baruchello*, Cooperativa Scrittori, Roma.

Baruchello, G. (1965), *Uso e manutenzione / testo di Giorgio Manganelli*, Galleria Schwarz, Milano.

Baruchello, G. (1966a), *Ioimiss: Gianfranco Baruchello*, Galleria Schwarz, Milano.

Baruchello, G. (1966b), *Identificarsi con...*, in “Progetti e azioni 1”, Appunto manoscritto conservato presso la Fondazione Baruchello.

Baruchello, G. (1967), *Towards a cold poetic image*, Galleria Schwarz, Milano.

Baruchello, G., Gelmetti, V., Sanguineti, E. (1967), *La descrizione del Gran Paese*, “Marcatrè”, nn. 30-31-32-33, pp. 36-42.

Baruchello, G. (1968a), *La quindicesima riga*, Lerici, Roma.

Baruchello, G. (1968b), *Baruchello, dal 3 al 30 aprile 1968*, Galleria Schwarz, Milano.

Baruchello, G. (1968c), *Aventure nell'armadio di plexiglas*, Feltrinelli, Milano.

Baruchello, G. (1975), *Navigazione in solitario*, Appunti conservati presso la Fondazione Baruchello.

Baruchello, G. (1976), *Navigazione in solitario*, Valsecchi, Milano.

Baruchello, G., Lascault, G. (1976), *Alphabets d'Éros*, Éditions Galilée, Paris.

Baruchello, G. (1978), *Sentito vivere*, G7 Studio, Bologna.

Baruchello, G. (1979), *Baruchello: dix Villes 1979 / les tableaux son commentes par le poème de Nanni Balestrini, 'Une certaine'* (1979), Galerie Bama, Paris.

Baruchello, G., Fontanella, L. (1979), *Fabula / disegni di Gianfranco Baruchello*, a cura di M. Riposati, Carte Segrete, Roma.

Benveniste, É. (1969), *Le vocabulaire latin des signes et des presages*, Gallimard, Paris; trad. it., (2009), *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Mondadori, Milano.

Bonito Oliva, A., Subrizi, C. (a cura di) (2011), *Baruchello. Certe idee*, Electa, Milano.

Chirumbolo, P., Moroni, M., Somigli, L. (2010) (a cura di), *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, University of Toronto Press, Toronto.

Cometa, M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaele Cortina, Milano.

Costa, C. (1979), *Baruchello! Facciamo, una buona volta, il catalogo delle vocali*, Exit, Ravenna.

Debenedetti, G. (1966), *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in Barbato, A. et al., *Avanguardia e Neoavanguardia*, Sugar, Milano, pp. 103-136.

Eco, U. (1983), *Postille a Il nome della rosa*, Bompiani, Milano.

Fastelli, F. (2018), *Dalla Prefigurazione alla Nuova Figurazione (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive*, in Spignoli, L. (a cura di), *Verba picta. Interrelazioni tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, ETS, Pisa, pp. 211-234.

Fergonzi, F. (1996), *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea (1945-1960)*, Scuola Normale Superiore, Pisa.

Gambaro, F. (1993) (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Anabasi, Milano.

Gazzola, E. (2003), *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Diabasis, Parma.

Goldmann, L. (1964), *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris; trad. it., (1967), *Per una sociologia del romanzo*, Bompiani, Milano.

Gritti, F. (2019), *La poesia antilirica. Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola e Pier Paolo Pasolini tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Franco Cesati, Firenze.

Jouffroy, A. (1966), *Baruchello e la scrittura del caso, "Marcatrè"*, nn. 26-27-28-29, pp. 339-340.

Jouffroy, A. (2015), *Gianfranco Baruchello*, in *Dictionnaire du Cinéma Italien: Les Dictionnaires d'Universalis*, Encyclopaedia Universalis, consultabile all'indirizzo: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/gianfranco-baruchello/> (consultato il 3 giugno 2020).

Lisa, T. (2007a), *Pretesti ecfrastrici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani con un'intervista inedita*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.

Lisa, T. (2007b), *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze University Press, Firenze.

Lo Monaco, G. (2020), *Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63, "Arabeschi"*, 15, pp. 114-125.

Lorenzini, N. (2009), *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Mondadori, Milano.

Lorenzini, N. (2015), *L'io tra citazione e travestimento*, in Frasca, D., Lüderssen, C., Ott, C. (a cura di), *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, pp. 81-90.

- Mauss, M. (1965), *Teoria della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino.
- Parmiggiani, C. (1974), *Claudio Parmiggiani: Alfabeto. Testo di Nanni Balestrini, L'uomo e l'arte*, Milano.
- Poggi, C. (1992), *In defiance of painting: cubism, futurism, and the invention of collage*, New Haven, Yale Univ. Press 1992.
- Porta, A. (1965), *Poesia e poetica*, in Giuliani, A. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, pp. 193-194.
- Sanguineti, E. (1968), *T.A.T. Quattro incisioni / Gianfranco Baruchello*, Franco Riva, Verona.
- Sanguineti, E. (1982), *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano.
- Sanguineti, E. (2001 [1965]), *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano.
- Sanguineti, E. (2005), *Conversazione sulla cultura del ventesimo secolo, il melangolo*, Genova.
- Schifano, M. (1964), *Mario Schifano. Poesie di Nanni Balestrini*, Galleria Odyssia, Roma.
- Testa, E. (2015), *A strappi e toppe. Il soggetto nella poesia di Sanguineti*, in Frasca, D., Lüderssen, C., Ott, C. (a cura di), *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, pp. 91-100.
- Trini, T. (1975), *Introduzione a Baruchello: tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Galleria Schwarz, Milano.
- Tozzato L., Zambianchi C. (a cura di) (2002), *Edoardo Sanguineti, Carol Rama*, Franco Masoero Edizioni d'Arte, Torino.
- Vivaldi, C. (1973), *Le occasioni dell'arte*, in *A caldi occhi (1964-1972)*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, pp. 57-98.

Le livre d'artiste saisi par la bande dessinée. Entrecroisements, détournements

LIVIO BELLOÏ – MICHEL DELVILLE

Dans son ouvrage *The Century of Artists' Books*, Johanna Drucker opère une distinction entre le livre d'artiste et l'*artist's book*, employant le premier terme pour décrire l'émergence, dès la fin du 19^{ème} siècle, d'éditions luxueuses de « livres de peintres », et le second pour désigner des œuvres se donnant pour but d'interroger « la forme matérielle et conceptuelle du livre » en soi, que cela soit au travers de leur « intention » générale, de leurs « centres d'intérêt thématiques », ou encore de leurs « modes de production » (Drucker 2004, p. 3).¹ Selon Drucker, cette dernière pratique, née dans les années soixante (p. 12), présente une autre particularité qui consiste à « brouiller les frontières entre le texte et l'image » (p. 5), rompant de ce fait avec la tendance « illustrative » de ses prédécesseurs.

A Humument, le livre « transformé » de Tom Phillips, s'inscrit clairement dans cette seconde catégorie. Tout au long de cet ouvrage, qui constitue son *magnum opus*, l'artiste anglais revisite page après page *A Human Document* (1892), un roman victorien méconnu dû à la plume d'un certain William H. Mallock, écrivain lui aussi relégué aux oubliettes de l'Histoire. Dans le cadre de ce projet au long cours qui l'aura accaparé pendant pas moins d'un demi-siècle (entre 1966 et 2016, très précisément), Phillips reprend et détourne le roman originel en recouvrant chacune de ses pages par des images de toutes sortes et de toutes natures (peinture, collages photographiques, crayonnages divers, fragments de cartes postales, etc.), mais en prenant soin de laisser apparents quelques mots ou grappes de mots sélectionnés dans le matériau-

¹ La définition du livre d'artiste proposée par Anne Moeglin-Delcroix rejoint celle de Drucker et insiste sur la nécessité « d'entendre un livre qui est par lui-même une œuvre et non moyen de diffusion d'une œuvre » (1985, p. 11). « Cela implique », précise-t-elle, « que le livre ne soit pas un simple contenant indifférent au contenu (comme dans le cas du roman, par exemple, qui n'est que formellement lié à la structure séquentielle du livre): la forme-livre y est partie prenante de l'expression de la signification de l'œuvre réalisée par le livre (plutôt qu'en lui) » (p. 11).

source. De fait, chaque page du « roman traité » de Phillips brasse et fait interagir, dans des configurations souvent très complexes, des éléments scripturaux et des éléments iconiques plus ou moins étroitement appariés. En termes sémiotiques, *A Humument* s'affiche dès lors comme une œuvre profondément syncrétique, mobilisant des matières expressives très proches, statutairement parlant, de celles sur lesquelles se fonde la bande dessinée.

Rares sont les commentateurs qui aient souligné les rapports que l'ouvrage de Phillips entretient avec le Neuvième Art. Certains ont cependant mis l'accent sur le caractère hybride d'une œuvre génériquement instable, tiraillée entre la fiction, la poésie et les arts visuels, quand elle n'est pas considérée comme un précurseur de l'hypertexte.² Quelle que soit l'étiquette assignée au livre de Phillips, certains analystes n'ont pas manqué de relever en lui la présence des « bulles » textuelles mettant en évidence quelques mots, syntagmes ou lettres isolées, entourés d'une zone blanche qui les détache des éléments iconiques occupant le reste de la page. Si la morphologie de ce que Phillips désigne lui-même comme étant des « ruisselets » (« rivières » ou « riviulettes ») évoque immanquablement les phylactères de la bande dessinée, certaines pages de *A Humument* font explicitement référence au Neuvième Art et s'en approchent jusqu'à en imiter les procédures et conventions, tantôt de manière parodique, tantôt sur un mode plus poétique.

Le mot « poétique » s'impose d'emblée dans le cadre de la présente réflexion, et ce pour trois raisons essentielles. La première est que *A Humument* déploie des stratégies concrétistes proches de la poésie visuelle, à laquelle l'œuvre est souvent rattachée.³ La deuxième raison est quant à elle liée à la nature même du traitement imposé au matériau-source, dont les éléments verbaux sélectionnés et recombinaisonnés par le biais de diverses formes de gommages, de caviardages et autres collages renvoient à la fonction poétique au sens de Jakobson, notamment par la mise en exergue de la « palpabilité » matérielle du signe (1987, p. 70).

La troisième raison, enfin, tient à ce que la poésie constitue avant tout, pour Phillips, un langage qui lui permet de se « libérer de la prison

² Selon Katherine Hayles, la logique hypertextuelle à laquelle obéit *A Humument* fait de cette œuvre une sorte de « dispositif à accès aléatoire originel » (2002, p. 99).

³ Comme nous l'avons expliqué ailleurs, les « bulles » de *A Humument* peuvent être considérées comme un avatar singulier de la poésie letriste générant des micro-événements textuels et visuels qui détournent et « dérèglent » la lecture du texte-source tout en multipliant les vecteurs interprétatifs de la page traitée. Pour une analyse détaillée des liens que *A Humument* entretient avec la poésie visuelle, voir Belloï et Delville, à paraître.

de la prose » (Phillips, 2012, non paginé)⁴ telle qu'il en fait l'épreuve au contact d'un texte trouvé dont il s'agirait, toujours selon l'auteur, de dénoncer les préjugés misogynes, antisémites et impérialistes (Phillips, 2012, non paginé).

Simon Barton (2015, p. 118) a rapproché *A Humument* du roman graphique et s'est attardé en particulier sur les pages 38 et 103, lesquelles obéissent selon lui au principe de la *splash page* (page de bande dessinée composée d'une seule et même image).⁵ Barton remarque au passage que les phylactères de Phillips sont dépourvus d'appendice, ce qui rend difficile l'identification du locuteur auquel ils sont supposément associés. Sans nier la pertinence de cette mise en rapport, nous avons choisi de nous concentrer sur trois pages présentant la particularité d'être composées de plusieurs images articulées en une séquence narrative certes compliquée par diverses opérations d'oblitération et de décadage, mais correspondant malgré tout à ce que Will Eisner a défini comme un « art séquentiel », c'est-à-dire un processus qui « allie mots et images dans le but de raconter une histoire ou de dramatiser une idée » (1997, p. 7) ; ou, pour faire écho au théoricien Thierry Groensteen (2011, p. 27), correspondant à un dispositif *arthrologique* (ici entendu au sens restreint). En l'occurrence, la rencontre programmée et manifeste entre *A Humument* et la bande dessinée se produit respectivement sur les pages 178, 266 et 324, telles qu'elles figurent dans la version finale de l'œuvre.

Dès le premier coup d'œil, la page 178 de *A Humument* ne cache en rien l'emprunt qu'elle a contracté vis-à-vis du dispositif traditionnel de la bande dessinée. Ainsi, la page du roman originel s'y voit-elle segmentée en six vignettes carrées aux dimensions identiques, séparées entre elles par des espaces intericoniques de couleur (classiquement) blanche. Comme en témoigne la première de ces cases, l'emprunt ne se limite pas à un dispositif général ; il implique également la convocation d'un personnage de bande dessinée en particulier, à savoir Rupert Bear, le protagoniste de la série britannique éponyme créée en 1920 par Mary Tournel et mettant en scène, outre le célèbre ourson, toute une galerie

⁴ « happy poetry libera me / prison prose - ». Son de cloche très analogue dans la version finale de cette page (Phillips, 2016, non paginé) : « ambition sows and reaps. poetry / imagination liberates from the prison of prose - », tous ces mots se détachant sur un arrière-plan composé de barreaux qui évoquent en effet un espace carcéral.

⁵ Dans la version finale de *A Humument* (Phillips, 2016), d'autres planches se conforment à la structure de la *splash page* observée par Barton. C'est notamment le cas des pages 45, 65, 165, 214, etc.

d'animaux anthropomorphisés (Podgy Pig le cochon, la souris Willie, Bill Badger le blaireau, etc.). En termes d'auctorialité, cette page de *A Humument* résulte donc d'un emprunt croisé entre William H. Mallock (pour la part scripturale) et Mary Tourtel (pour la part iconique).

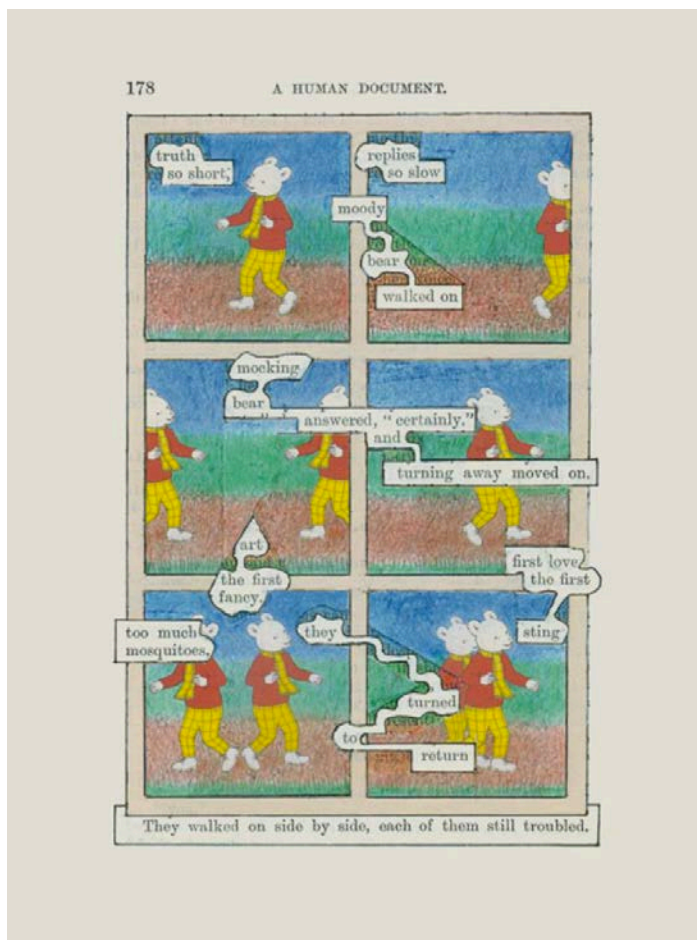


Fig. 1 – Tom Phillips, *A Humument*, 2016, p. 178 © SABAM Belgium 2021

Concernant le seul Rupert Bear, Tom Phillips a souligné la nature éminemment *poétique* que revêt, à ses yeux, cette réappropriation. Il la rapporte explicitement, dans quelques lignes assez émouvantes, à une enfance caractérisée par de nombreuses privations sur un plan culturel qui l'ont poussé, par nécessité, à s'inventer une mythologie personnelle au départ d'images populaires et commerciales, les seules auxquelles il

avait alors accès. Sous cet angle, Phillips se situe implicitement dans la lignée de collagistes francs-tireurs tels que Joseph Cornell ou encore Jasper Johns, « déterminés à dénicher des choses exploitables au sein d'un environnement particulièrement peu prometteur » (Phillips, 2000, xi). Parmi « les choses qui ont fait de [sa] sombre maison de banlieue une maison remplie de trésors, même en temps de guerre », nous dit Phillips, il y avait les « éclats de beauté » produits par les « quadrillages des coupons de paris sportifs et les emballages d'articles ménagers », sans oublier les boîtes d'allumettes et les emballages de lames de rasoir que le futur auteur de *A Humument* rassemblait « en raison de leur attrait graphique » (2000, xi). À cet égard, la série *Rupert Bear* constitue déjà pour Phillips, dans son principe même et avant toute intervention de sa part, un véritable « poème visuel » que l'artiste revisite ici après avoir acquis une connaissance approfondie de la tradition poético-picturale inaugurée par William Blake :

Quelque part, il y a toujours un enfant qui fredonne une mélodie dans une maison sans musique ou qui dessine des anges sur un mur sur lequel aucune image n'a jamais été accrochée. J'ai inscrit ma propre mythologie (qui oscille entre deux extrêmes) dans un poème visuel... qui était Rupert Bear avant que je ne connaisse Blake, sinon un poème visuel ? (2000, xi)

Ainsi, lorsqu'il s'agit de déterminer les origines de son art singulier, Phillips s'empresse de convoquer son moi enfant, avide de découvertes et de rapprochements insolites, et dont le talent d'illustrateur-collagiste commence à s'épanouir autour d'un manque dont Phillips parvient à « extrapoler » une véritable corne d'abondance en termes à la fois verbaux et iconiques. Le rapprochement avec Cornell s'avère particulièrement éclairant, lui dont chaque boîte et chaque pilulier contiennent en miniature un véritable cabinet de curiosités entremêlant des images et des objets composites qui favorisent toutes sortes d'associations, de télescopages et de mises en miroir. Chez Phillips, comme chez son prédécesseur new-yorkais, cet élan appropriationniste s'avère propice au développement d'un imaginaire qui continuera à s'abreuver tant aux sources de l'art savant qu'à celles de la culture populaire.

Dans la première case de la page 178 de *A Humument*, c'est bel et bien le personnage de Rupert Bear qui fait son apparition, méticuleusement reproduit jusqu'au moindre détail vestimentaire (de l'écharpe jaune au pantalon à carreaux de même couleur). Saisi en plan d'ensemble (posture de cadrage qui sera de mise tout au long de la

planche), l'ourson nous est montré en tant qu'il déambule tranquillement au sein d'un espace graphiquement très dépouillé, en l'occurrence un sentier recouvert, à ce qu'il semble, d'un gravier aux tons rougeoyants et bordé d'herbe, avec, en arrière-plan, une couche de couleur bleue uniforme vouée à représenter, schématiquement, un ciel sans nuages. Épousant une trajectoire allant de la droite vers la gauche, l'action élémentaire endossée par le personnage s'accompagne d'une première occurrence verbale située à hauteur du coin supérieur gauche de la case. La phrase en question, « truth so short, » présente la singularité d'être non seulement nominale et elliptique, mais également inachevée ou laissée ouverte, puisqu'elle accueille après le mot « short » une virgule que Phillips a délibérément choisi de conserver. Dans cette mesure, l'inachèvement de cette occurrence verbale ne fait que renchérir sur l'incomplétude foncière de la case de bande dessinée elle-même, telle qu'elle a été problématisée, notamment, par Benoît Peeters (2005, p. 29).⁶

Comme toutes les autres manifestations verbales qui ponctuent cette planche, celle-ci s'avère problématique en raison de son caractère relativement indéterminé sur un plan énonciatif. Quel pourrait être le statut de cet élément verbal, à qui ces quelques mots seraient-ils susceptibles d'être attribués ? De ce point de vue, deux hypothèses concurrentes peuvent être formulées. Soit la profération de cet énoncé inachevé est référable au personnage même de Rupert Bear. En pareil cas d'espèce, Phillips convertirait l'habituel ruisselet en un phylactère, même si ce dernier, comme l'a noté Simon Barton (2015, p. 118), est privé d'un appendice qui pointerait en direction du personnage supposé le prendre en charge. En l'occurrence, la phrase « truth so short, » est localisée dans le sillage du mouvement adopté par Rupert Bear (vers la gauche), mais aussi, de manière peut-être plus décisive, dans le prolongement immédiat de son visage, ce qui tendrait à faciliter le processus d'attribution, créant un rapport d'aimantation visuelle entre ces trois mots et le personnage dessiné. Rupert Bear s'exprimerait alors au travers de ce qui serait l'équivalent graphique d'une voix *in* ou d'une voix intérieure, manifestation directe de sa parole ou émanation de sa pensée.

Soit – et telle serait la deuxième possibilité : compte tenu de l'absence d'appendice, précisément, il faudrait considérer que cet énoncé fragmentaire est de l'ordre du récitatif (ou de la didascalie) et qu'il doit être rapporté à l'instance d'énonciation elle-même.

⁶ « [...] l'un des traits fondamentaux de la case est son aspect fragmentaire ou, si l'on préfère, son incomplétude ».

Cette occurrence verbale correspondrait dès lors à une intervention en voix *off*, assumée par un Narrateur hétérodiégétique. Quel qu'en soit le statut, cet énoncé elliptique introduit d'entrée de jeu une manière d'incongruité ou de trouble : il revient en effet à importer et à incruster, dans l'univers enfantin convoqué par Phillips, une occurrence verbale qui tient de l'aphorisme ou de la considération philosophique, fût-elle exprimée sous une forme très fragmentaire.

La deuxième case de cette même planche est d'abord remarquable, au registre visuel, en ce que le personnage y a brusquement changé de direction et qu'il se déplace dorénavant de la gauche vers la droite, c'est-à-dire dans le sens qu'épouse, par convention, le processus même de la lecture. Tout se passe donc comme si, sans crier gare et sans que cette action soit le moins du monde justifiée, Rupert Bear avait décidé de faire demi-tour, de rebrousser chemin, poussant ce mouvement jusqu'à sa limite, c'est-à-dire jusqu'au bord latéral droit de la case, au-delà duquel le corps du personnage disparaît partiellement. Située en haut à gauche (à l'instar de celle qui l'a précédé), la première « bulle », vis-à-vis de laquelle le personnage semble cette fois prendre ses distances (il semble même la fuir), vient en quelque sorte compléter l'énoncé inachevé qu'abritait la case inaugurale. À la « vérité si courte » qui s'y trouvait mise en exergue, feraient de la sorte pendant, dans la case placée en regard, des « réponses si lentes ». Si les deux énoncés affichent d'évidentes homologues en termes de construction, articulés comme ils le sont autour de l'adverbe intensif « so », Phillips ne nous dit rien du rapport logique qui pourrait les unir. C'est au lecteur qu'incombe la tâche d'opérer la connexion entre ces deux occurrences verbales. En la circonstance, rien n'interdit de voir dans l'enchaînement de ces deux phrases, et en dépit de leur parallélisme de surface, un rapport d'antagonisme assez marqué, qui trouverait à s'énoncer sur le ton du regret ou de la plainte : ainsi, pour Rupert Bear, embrigadé bien malgré lui dans une méditation philosophique, la « lenteur des réponses » s'avérerait sinon incompatible, du moins contradictoire avec la « brièveté » qui, dans son esprit, serait le propre de la « vérité » – d'où, peut-être, sa « mauvaise humeur » (« moody »).

Chevauchant en partie les deux premières cases, la notation « moody bear walked on » fait quant à elle moins question s'agissant de son statut énonciatif. Puisqu'elle se borne à décrire l'action du personnage, elle est forcément de l'ordre du récitatif (même si elle trouve à se couler, paradoxalement et circonstanciellement, dans une forme qui

évoquerait plutôt un phylactère). C'est là façon, pour Phillips, non pas de nommer son personnage, mais, à tout le moins, de le singulariser un tant soit peu par la mise en évidence d'un trait de caractère ou d'une humeur provisoire.

La case suivante se tient dans un équilibre précaire, dans la mesure où elle oscille entre conformité et transgression. D'un côté, sorti de la case précédente par la droite, le personnage de Rupert Bear fait ici son entrée, au prix d'une ellipse presque imperceptible, par le bord latéral gauche, ce qui concourt à assurer une parfaite continuité, un très notable effet de *suture* dans l'articulation de ces deux vignettes consécutives. Mais ce respect strict des codes de direction s'avère inséparable, dans l'espace de cette même case, d'un véritable scandale figuratif. Le long du bord latéral droit en effet, reproduit et disposé comme en miroir, un deuxième Rupert Bear signe, contre toute attente, son apparition et feint de venir à la rencontre du premier. Par le biais de cette procédure très singulière, Phillips attend à une convention implicite de la bande dessinée en tant que système de représentation gouverné par ses propres lois. Pour autant qu'il soit figuré au titre d'*individu* (comme c'est le cas dans les deux premières vignettes), l'ourson imaginé par Mary Tourtel et ici réapproprié par Phillips revêt les atours d'un personnage de bande dessinée traditionnel, bien connu, parfaitement reproduit et identifiable. Par contre, dès lors que le personnage se voit dédoublé au sein de la même case, sa vraisemblance et sa consistance en tant que personnage s'en trouvent profondément remises en question. Tel est au fond le scandale orchestré par Phillips dans le cadre de cette troisième vignette : à dédoubler en miroir le personnage de Rupert Bear, il produit un puissant effet de déflation suivant lequel l'ourson perd son statut même de personnage unique, unifié et indivisible, pour se laisser réduire désormais à un être de papier dépourvu de la moindre consistance, à un simple artefact virtuellement reproductible à l'infini (à titre de comparaison, tâchons d'imaginer le désastre figuratif que représenterait, chez Hergé, le personnage de Tintin dessiné deux fois au sein de la même case). Au registre verbal, mobilisant un ruisselet qui empiète une fois encore sur l'espace intericonique et qui, au surplus, occulte le visage d'un des personnages, Phillips entreprend de qualifier l'humeur de l'ourson-clone (« *mocking bear* »), lequel, loin de se moquer en l'occurrence, exprime, sur un ton laconique, son approbation quant aux considérations philosophiques formulées par son homologue (« *certainly*. »).

Dès l'instant où il met en scène deux Rupert Bear strictement identiques, tout en prenant soin de les distinguer au registre de leurs tempéraments respectifs (« moody » vs « mocking »), mais sans pour autant que ces derniers trouvent à s'exprimer effectivement sur leur visage ou leur corps, Phillips engage forcément son lecteur dans un processus ludique d'identification et l'invite, de manière implicite, à s'interroger quant à savoir qui est qui. Si, dans la troisième case, « moody bear » se trouve vraisemblablement à gauche tandis que « mocking bear » prend place le long du bord latéral droit, la question se pose manifestement de savoir à quel ourson nous avons affaire dans le cadre de la quatrième vignette. L'élément de récitatif qui traverse cette case, tout en la débordant légèrement, livre au lecteur un précieux indice. S'y suggère en effet un double mouvement de pivot et de prolongement sur un mode identique (« turning away moved on. »). À suivre cette indication, l'« ourson moqueur » aurait à son tour rebroussé chemin (« turning away »), avant de disparaître hors-champ par la droite. L'« ourson de mauvaise humeur », quant à lui, poursuivrait imperturbablement sa route, en fonction d'une trajectoire régulière et continue (vers la droite) entamée dès la deuxième case. En d'autres termes, à ce moment précis dans le déroulement de la planche, les deux oursons semblent marcher dans la même direction, mais en se tenant à distance respectable l'un de l'autre.

Limpide, parfaitement vraisemblable et, en cela, probablement un peu ennuyeux à ses yeux, un tel agencement n'avait pas, comme l'on s'en doute, de quoi satisfaire pleinement Phillips. Cette incursion dans l'univers enfantin de Rupert Bear ne pouvait à l'évidence se clôturer sans que s'y déclare un nouveau (et double) scandale. À une situation de relative conformité dans le rapport spatial noué entre les deux personnages, devaient ainsi faire suite de nouvelles et profondes disjonctions. C'est d'abord un scandale à caractère topographique, tel qu'il se fait jour dans le cadre de la cinquième vignette. Alors que les deux personnages sont supposés déambuler dans la même direction, ils se retrouvent ici à nouveau reproduits en miroir, mais engagés dans des trajectoires opposées, inversant rigoureusement le dispositif de la troisième case – et sans que le lecteur soit formellement en mesure, cette fois, de distinguer « moody bear » de « mocking bear ».

Cette volte-face a tout d'un brouillage : elle concourt à transformer les deux oursons en fantoches aux mouvements arbitraires et irrationnels, soumis au seul caprice de l'énonciateur qui les manipule à sa guise, comme de simples pions à la surface d'un damier.

À moins que ce retournement de situation tout littéral ne puisse se justifier sur le plan de la diégèse : en lui, s'exprimerait la réaction première et craintive des deux personnages face à un essaim de moustiques (« too much mosquitos » – notons la licence poétique, sans nous y attarder) évoqué verbalement, mais nulle part représenté.

C'est sur un autre scandale, d'ordre proxémique quant à lui, que Phillips choisit de mettre un terme à cette planche. Dans l'ultime vignette en effet, Rupert Bear et son clone semblent se frotter ardemment l'un à l'autre, en une posture pour le moins équivoque. Manière de jeu (auto)érotique, comme tend à le signifier la didascalie « first love, the first sting » (« premier amour, le premier émoi », jeu de mots évident autour de l'expression lexicalisée « love at first sight ») chevauchant les quatrième et sixième cases⁷ ; mais aussi jeu pleinement figuratif en vertu duquel Rupert Bear et son double semblent en définitive se fondre l'un dans l'autre et ne plus faire qu'un, par une manière de retour à leur lieu d'origine, l'innocente bande dessinée imaginée par Mary Tourtel. Quant à la phrase qui traverse de part en part le bas de la planche et qui se voue à la clôturer, si elle tend à confirmer l'union scellée entre les deux personnages (« They walked on side by side, each of them still troubled »), elle représente, dans une perspective plus générale, un cas de figure somme toute assez rare dans la trame de *A Humument*. À cet énoncé, Phillips n'applique en effet pas la moindre retouche. Il s'agit donc là, d'un bout à l'autre de la phrase, d'une citation littérale, pleine et entière du roman originel, laquelle peut, en ce contexte, prendre valeur d'hommage. Hommage également pour ce qui est du positionnement auquel cet énoncé s'astreint à la surface de la planche. C'est que, dans la série créée par Mary Tourtel, l'écrit ne survient jamais sous la forme de phylactères; toujours il prend place au bas de la page, en tant que *légende*, comme c'était le cas aux origines mêmes de la bande dessinée, chez Töppfer ou chez Christophe, pour ne prendre que ces deux exemples⁸.

*

⁷ L'énoncé « first love, the first sting » est évidemment passible d'une lecture plus grivoise, « sting » signifiant en effet, métaphoriquement, la « piqûre » (de l'amour), mais aussi, plus prosaïquement, le « dard ».

⁸ Sur cette question, voir le remarquable ouvrage de Thierry Smolderen (2009).



Fig. 2 - Tom Phillips, *A Humument*, 2016, p. 266 © SABAM Belgium 2021

Si elle emprunte manifestement, elle aussi, aux codes graphiques de la bande dessinée, la page 266 de *A Humument* s'attache, quant au dispositif dont elle s'inspire, à en explorer de nouvelles potentialités, faisant par la même occasion saillir des problématiques neuves. Étendue sur toute la largeur de la page, la première case figure en son centre une jeune femme blonde cadrée frontalement en plan rapproché à la taille, dont l'apparence générale évoque certains tableaux de Roy Lichtenstein. Vêtue d'une robe aux motifs fantaisie, la protagoniste se détache d'un fond où prédominent des couleurs chaudes. À l'arrière-plan sur la gauche, se laisse apercevoir une table nappée de rouge où trônent une bouteille, un verre et ce qui ressemble à une sorte de *shaker*, tous accessoires domestiques qui tendent à connoter un intérieur *cosy* et bourgeois, au sein duquel la jeune femme semble vouée à tenir le rôle, stéréotypé, de la parfaite maîtresse de maison. Par rapport à la page 178, l'apparition de ce personnage dans *A Humument* présente deux singularités majeures. D'une part, le lecteur est cette fois mis en présence d'un personnage anonyme, quasiment impossible à identifier et, par voie de conséquence, loin de lui être aussi familier que Rupert Bear et son univers peuplé d'animaux anthropomorphisés. De l'autre, ce personnage féminin n'est pas, comme l'était l'ourson de Mary Tourtel, redessiné par les soins de Phillips ; en l'occurrence, la manœuvre de réappropriation s'opère à la faveur d'un collage en bonne et due forme et résulte, en amont, d'un prélèvement effectué, selon toute vraisemblance, sur une bande dessinée américaine datant des années 60 (ou sur un dessin publicitaire élaboré à la même époque).

Cette double notion de découpage et de collage se voit du reste thématifiée dans la configuration même de cette case, qui prend la forme d'un triptyque. Aux marges de la vignette, Phillips a en effet pris soin de greffer la représentation d'une autre femme, littéralement coupée en deux et reproduite à l'envers, au prix d'un basculement vertical. L'image aux tons vifs et chauds qui occupe le centre de la case se voit de la sorte encadrée par son double inversé et écartelé, baignant quant à lui dans une uniforme grisaille. Par l'entremise de ce collage assez grossièrement exécuté, s'affirme l'idée qu'en la circonstance, nous avons de nouveau affaire, de part et d'autre, à de simples êtres de papier manipulables à merci, susceptibles de se voir découpés, recollés et, le cas échéant, mis sens dessus dessous, au bon vouloir de Phillips, sur telle ou telle page de *A Humument*.

À hauteur de l'épaule gauche et nue du personnage féminin, se manifeste une première occurrence verbale, un mot seul et isolé des autres, un verbe conjugué à l'impératif qui s'offre comme une injonction au souvenir (« remember ») formulée sur un mode particulièrement direct et lapidaire, sans que soit immédiatement spécifié l'éventuel objet qu'il y aurait lieu de se remémorer. Comme dans les autres pages de *A Humument* qui en appellent au dispositif de la bande dessinée, une question se profile et s'impose à nouveau : à qui convient-il de rapporter cet acte de locution ? Compte tenu de la relation de proximité dans laquelle le phylactère trouve à s'inscrire vis-à-vis du personnage féminin, il serait tentant, en première analyse, de faire de la protagoniste en question la source même de la formule impérative. En pareil cas d'espèce, la jeune femme blonde ferait figure de destinataire, qui adresserait cette injonction, non pas à un autre personnage, mais, plus vraisemblablement et directement, au lecteur lui-même qu'elle regarde droit dans les yeux, selon un schéma d'interpellation directe qui ne peut manquer de rappeler, s'agissant de l'énonciation cinématographique, la figure du regard à la caméra.

Mais à mieux observer cette case liminaire, il apparaît que Phillips a tout manigancé afin qu'y subsiste un certain degré d'ambiguïté. Tirant parti du caractère flottant de ce phylactère, à nouveau dépourvu d'appendice, l'auteur laisse clairement la porte ouverte à une autre lecture qui, d'un point de vue pragmatique, a pour incidence de faire basculer la première. En effet, la composition même de cette vignette autorise à formuler une hypothèse inverse en termes de circulation de la parole et des regards. Dans l'espace ambigu de cette case, rien n'interdit de considérer que la jeune femme blonde est non pas le destinataire, mais bien le destinataire de la formule injonctive, laquelle émanerait d'un personnage situé à l'extérieur de la case, relégué au hors-champ, juste dans l'axe de son regard. En tant qu'indexation « directe » ou « statique »,⁹ le regard du personnage féminin contribuerait de la sorte à frayer et à activer un hors-champ frontal, un en-deçà de la case dans l'espace duquel

⁹ Nous faisons ici référence à la très utile distinction forgée par Jan Baetens et Pascal Lefèvre : « S'agissant du dernier point, les diverses manières dont la case peut pointer matériellement l'au-delà de son cadre, une distinction s'impose entre les modes direct et indirect de la référence. Chaque fois qu'un élément du dessin permet d'induire un prolongement virtuel de la vignette, l'indexation est bien sûr *directe* ou, si l'on veut, *statique*. L'ombre portée d'une forme qui demeure invisible, le regard d'un personnage vers un objet exclu de la case, l'interruption d'un 'mot dans l'image' au milieu d'une lettre, notamment, fournissent quelques illustrations de ce procédé. Lorsque, en revanche, c'est la succession des cases qui, élargissant peu à peu le champ de vision, révèle des fragments auparavant dérobés au regard, la reconstitution du hors-cadre est *indirecte* ou, plus exactement peut-être, *dynamique* » (1993, p. 27).

un autre personnage, non identifié, aurait trouvé refuge – prolongement virtuel de l'image qu'il concourt lui aussi à animer, mais dans la direction opposée (du dehors vers le dedans), puisque c'est depuis ce lieu qu'il prend la parole et profère sa sommation. Suivant cette hypothèse, c'est bel et bien la jeune femme blonde que vise l'injonction à se souvenir, mise en demeure qu'elle semble du reste accueillir avec une certaine émotion, puisqu'une discrète larme perle aussitôt sur sa joue gauche.

Envers quoi ou envers qui le personnage féminin est-il supposé exercer un devoir de mémoire ? Phillips nous livre la réponse dès la deuxième case, sous la forme, à nouveau, d'un mot seul : « bush ». Certes, les vocables apparaissant à la surface des deux premières vignettes ne sont pas formellement unis entre eux par les ruisselets que Phillips a coutume de solliciter pour reconnecter à sa guise les mots choisis dans le roman originel. Il n'en reste pas moins que le processus même de la lecture tend spontanément à les corrélés, le mot « bush » venant compléter une formule impérative qui, sans lui, serait restée orpheline. « [R]emember bush » et, sur la troisième case, en vertu d'un chiasme minimaliste et têtue, « bush remember [...] » : ces deux notations renvoient bien évidemment à George W. Bush, 43^e président des États-Unis, dont le mandat a été notamment marqué, on le sait, par les attentats du 11 septembre 2001 (d'ailleurs thématiques sur la page 4 de *A Humument*, avec, en prime, une référence au film *King Kong* [1933] de Schoedsack et Cooper) et par des guerres subséquentes en Afghanistan et en Irak. Dès lors, cette page est à ranger parmi celles qui, tout au long de *A Humument*, font référence à l'actualité ou, pour être plus exact, à un passé récent qu'il conviendrait, selon Phillips, de garder en mémoire.

De toute évidence, cet appel répété au souvenir n'a, pour Phillips, rien d'un hommage – et c'est sur le plan iconique (et grâce à lui) que l'auteur va préciser son point de vue. Par rapport à leurs homologues de la page 266, les deux vignettes centrales se caractérisent par un traitement iconographique spécifique. D'une part, elles se signalent par un resserrement très sensible du cadre, qui, comme sous l'effet d'un raccord dans l'axe ou d'un zoom, passe d'un plan rapproché à la taille à un gros plan de visage. À ce resserrement, correspond, au registre de la mise en page, une manœuvre concertée d'écrasement. En raison de la superficie que Phillips leur alloue, les deux vignettes centrales, même si elles accueillent autant de gros plans, semblent en effet comme tassées ou compressées par les trois cases qui les entourent.

Le trait remarquable, en la circonstance, tient à ce que l'effet d'écrasement affecte également le visage qu'elles donnent à voir. Dans la deuxième vignette, le visage du personnage féminin subit ainsi une défiguration par collage (ou par décollage, c'est selon) : le bas (le cou, le menton et la bouche) fait disjonction et sécession avec le haut (le nez, les yeux), ce qui, dans un geste manifestement inspiré par les collages cubistes, tend à perturber fortement l'harmonie de ses traits originels (sans compter l'étrange et soudaine inflation des sourcils).

Obéissant au même type de cadrage, la troisième case poursuit et aggrave ce processus de défiguration. Repoussé vers le bord latéral droit de la vignette, écrasé tout contre lui, désormais traversé par une manière de balafre verticale, le visage féminin se diffracte et fait coexister à sa surface un œil grand ouvert, tourné vers un hors-champ latéral, avec un œil mi-clos, comme crevé. Quant à la partie inférieure du visage, le collage nous donne à voir des lèvres d'où tout sourire a disparu et qui, en outre, paraissent non seulement tuméfiées, mais aussi figées dans une grimace de dégoût. Après avoir pris soin d'exposer le personnage féminin dans son intégrité graphique (première vignette), Phillips nous met donc en présence de son flétrissement, de sa désagrégation progressive en tant que personnage (vignettes centrales). Par là, il tend à suggérer que le visage de la jeune femme *se décompose* rien qu'à l'idée de devoir se souvenir du « nom amer » (« [...] that bitter name ») qui est celui de George W. Bush.

Les deux cases finales consacrent, en toute logique, la dissolution complète du personnage féminin, pour se focaliser, l'une sur l'abondant feuillage d'un arbre, l'autre sur ce qui s'apparente à un coucher de soleil. Entre ces deux dernières vignettes, un rapport de continuité trouve à se nouer à hauteur du coin supérieur gauche de la case finale, où se donne à éprouver un léger déplacement du point de vue (cas de figure d'ailleurs unique dans les planches de *A Humument* informées par les codes de la bande dessinée). Pour clôturer cette page, Phillips s'attaque ainsi à une question bien connue, mais forcément délicate : celle de savoir comment simuler un mouvement du cadre (ici dans la dimension latérale, de la gauche vers la droite) au départ d'images fixes, problématique à laquelle se sont notamment attelés, de manière aussi virtuose que systématique, des auteurs de bande dessinée comme Greg Shaw (2010) et Marc-Antoine Mathieu (2011).¹⁰

¹⁰ Pour une première approche de cette question, essentiellement articulée autour de l'album de Shaw, voir Belloï, 2020.

Enfin, au-delà de ces considérations structurelles, les références à l'art moderne sont riches et multiples. Tandis que l'arrière-plan de l'ultime case convoque le cubisme analytique au travers de l'effet-*Demoiselles d'Avignon* qui en nimbe la voûte céleste, le soleil collagé verticalement en regard du visage de la protagoniste décapitée n'est pas sans rappeler, dans la poésie d'Apollinaire, l'astre dont les rougeoiements balbutient (« Soleil / cou / cou-pé » [1956, p. 44]) l'agonie d'une lumière noyée dans son propre sang. En l'occurrence, le paysage crépusculaire de Phillips évoque autant le déclinisme désespéré d'un des plus célèbres vers de l'auteur d'*Alcools* que les jours les plus sombres de l'administration Bush.

Mais c'est arrivé au bout de son cheminement que le lecteur prend conscience, s'agissant de cette planche, d'un fait structurel de première importance. Envisagée de manière plus panoramique, cette page de *A Humument* se révèle en effet traversée par une puissante diagonale partant du coin inférieur gauche de la quatrième vignette, traversant tout l'espace de la planche, pour arriver à son terme sur le bras et la main du personnage féminin figuré à l'envers dans la portion droite de la case inaugurale. Cette ample diagonale, qui perfore et relie chacune des cases, contribue à renforcer encore, mais de biais cette fois, l'ordonnancement général auquel cette page obéit : elle insiste sur la robustesse de sa charpente, en l'opposant à la faillibilité, à l'extrême vulnérabilité de la figure féminine qui y a fait acte de présence – avant de s'y évanouir.

*

En fait de personnages de bande dessinée, la page 324 de *A Humument* voit Tom Phillips s'essayer à une nouvelle formule graphique. À l'opposé de Rupert Bear (p. 178) et de la jeune femme blonde prélevée sur une bande dessinée des années 60 (p. 266), les personnages anonymes qui peuplent la page 324 présentent en effet la particularité, non seulement d'avoir été inventés de toutes pièces par Phillips, mais encore d'avoir été dessinés par ses soins – et c'est précisément l'apparence même de ces dessins qui fait d'abord question.

Systématiquement représentés en plan rapproché à l'épaule sur un fond neutre, dans une posture à la fois statique et frontale, les différents personnages mis en scène par Phillips se signalent au lecteur en ce qu'ils affichent ostensiblement des traits de cacomorphie, parti-pris visuel dont certains auteurs de bande dessinée contemporains, tel Pierre

La Police, se sont d'ailleurs fait une spécialité, le plus souvent à des fins burlesques.¹¹ Sur cette page spécifique, Phillips semble en effet prendre plaisir à simuler une incompetence sur le plan graphique, feintise dont, à l'évidence, il joue sciemment.¹²

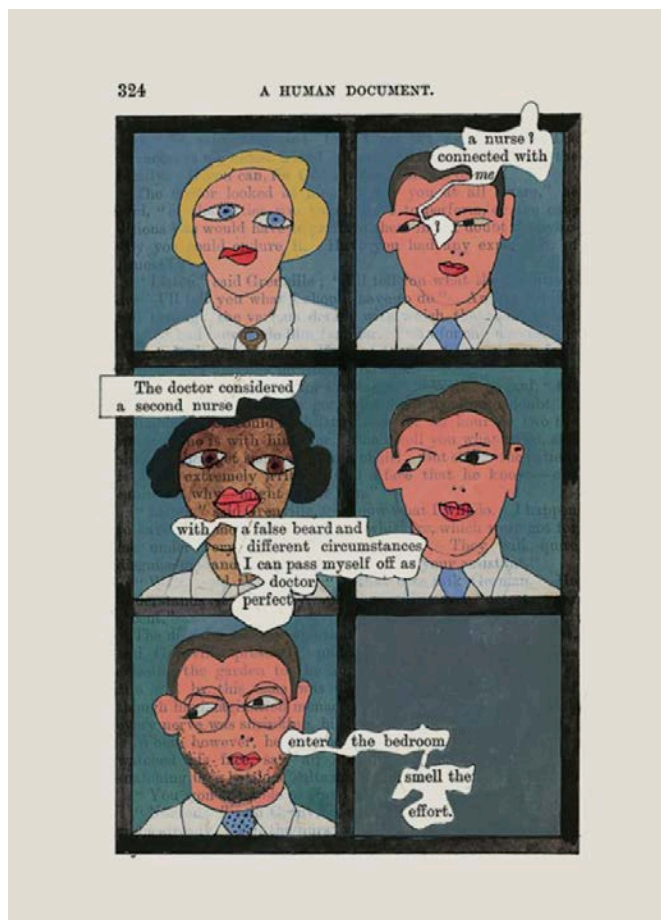


Fig. 3 – Tom Phillips, *A Humument*, 2016, p. 324 © SABAM Belgium 2021

¹¹ À ce sujet, voir Belloï et Leroy, 2019. Par « cacomorphie », les auteurs entendent, conformément à l'étymologie, « les dysfonctionnements divers qui affectent le registre iconique » (p. 11), aussi bien dans le domaine de la bande dessinée que, plus largement, dans celui des arts visuels.

¹² Cette notion de « feintise » est empruntée à Thierry Groensteen. Parmi les « feintes de la réflexivité » qui intéressent son propos, l'auteur distingue un cas de figure spécifique « où le dessinateur contrefait un dessin malhabile ou un dessin d'enfant. C'est alors le niveau de compétence du dessinateur qui est 'travesti', déguisé, volontairement rabaissé » (Groensteen, 2010, p. 186).

Ainsi de la jeune femme qui apparaît sur la première case de la planche en question. Représenté de façon très rudimentaire, son visage est privé de sourcils, d'oreilles et de nez. Il se laisse ainsi réduire à une forme ovoïde accueillant en son sein des yeux bleus disproportionnés et décalés l'un envers l'autre, ainsi qu'une bouche elle aussi disproportionnée et affectée d'une singulière torsion – le tout étant encadré par une chevelure asymétrique dont la couleur jaune paraît singulièrement artificielle. Figuré de la sorte, le personnage féminin fait songer à ce que Scott McCloud, s'interrogeant précisément sur les représentations du visage en bande dessinée et sur leur degré variable de *mimesis*, nomme un « dessin minimaliste » (McCloud 2007, p. 39).¹³ Une malfaçon analogue caractérise le protagoniste masculin représenté en regard, dans le cadre de la deuxième vignette. S'il est quant à lui pourvu d'oreilles, l'une d'elles, décollée, apparaît plus petite et désaxée vis-à-vis de son homologue ; à la fois trop étalés et trop petits, les yeux semblent souffrir d'un strabisme divergent, l'œil droit du personnage pointant avec insistance en direction de la première case (le personnage *louche* littéralement sur la femme blonde) ; au-dessus de la bouche, deux minuscules trous noirs font office de nez ; quant à la bouche elle-même, elle affiche une manière de difformité et pâtit en outre d'un mauvais placement relativement au reste du visage. Inspirés eux aussi par l'esthétique cubiste, mais cette fois sur un mode plus léger et parodique, les personnages de Phillips ressemblent, somme toute, à des dessins d'enfant aux traits délibérément maladroits et grossiers.

Les protagonistes mis en scène sur la page 324 entretiennent par ailleurs un intéressant rapport d'homologie avec le papier qui leur tient lieu de support. Occupant chacun une case, ces cinq visages se font en effet le lieu de ce que l'on pourrait nommer un *effet-filigiane*. C'est qu'à les observer de près, les personnages créés par Phillips laissent transparaître, de manière plus ou moins visible, des fragments de la page originelle. Dans ce cas précis, l'oblitération du matériau-source n'est donc que partielle, phénomène qui se laisse observer sur d'autres planches de *A Humument* (voir, entre autres, les pages 194, 312, 319 et 332 dans leur version finale).

¹³ Sur cette même page, McCloud rappelle un principe fondamental de la bande dessinée en matière de représentation du visage humain : « Le fait que votre cerveau soit capable de transformer un cercle, deux points et une ligne en un visage est tout à fait incroyable ! Mais encore plus incroyable, vous ne pouvez pas vous empêcher de voir un visage. Votre cerveau ne vous laisse pas le choix ! » (2007, p. 39).

Ces éclats textuels viennent moucheter le visage des personnages et enchérissent de la sorte sur le traitement cacomorphique dont ils font l'objet ; ils les réduisent en outre au statut d'êtres diaphanes, traversés par des fragments de langage. Dans une optique plus générale, ce recouvrement partiel insiste, en l'affichant, sur le statut de *A Humument* en tant que palimpseste généralisé.

Paradoxalement, ces dessins d'enfant se voient ici mobilisés en vue d'exprimer des désirs d'adulte. Dans la deuxième vignette, se produit une occurrence verbale par le biais de laquelle le personnage masculin semble s'étonner de l'intérêt qu'il suscite de la part d'une infirmière (« a nurse ? connected with me ? »). Cas unique dans *A Humument* : ces quelques mots trouvent à se couler dans un ruisselet qui, formellement parlant, ressemble le plus nettement à un phylactère, ne serait-ce qu'en raison du fait que cette occurrence verbale est cette fois munie d'une sorte d'appendice, situé à hauteur du nez absent du personnage et qui concourt à faire le lien entre ce dernier et le double énoncé interrogatif. Dans la mesure où le protagoniste garde les lèvres closes, ce double énoncé doit être tenu, non pour une intervention verbale directe (équivalent d'une voix *in*), mais pour l'expression d'une pensée (correspondant donc plutôt à une voix intérieure). En termes de répartition des rôles sur cette planche, ce double énoncé contribue également à caractériser un tant soit peu le personnage féminin de la première case, assimilé à une fonction, celle de l'infirmière, dont on connaît l'importance tout au long de *A Humument*. Notons au passage que cette attribution rétrospective, d'une case à l'autre, ne va pas sans faire question, puisque le personnage ainsi désigné n'arbore pas l'uniforme traditionnellement associé à sa profession.

Pour le personnage masculin, quant à lui identifié comme médecin à partir de la troisième case, l'intérêt qu'il croit déceler de la part de l'infirmière blonde ne semble pourtant pas suffire à combler ses attentes, au point que, par une manière d'inversion et toujours au prix d'un regard écarquillé, il en vient à envisager une deuxième infirmière (« The doctor considered a second nurse »), tout aussi sommairement représentée que sa consœur et elle aussi criblée par des fragments du texte-source. Pour arriver à ses fins en termes de séduction, le personnage du médecin imagine un stratagème dont les rouages sont exposés dans un ruisselet qui chevauche les troisième, quatrième et cinquième cases et qui, de fait, occupe assez massivement tout le centre de la planche : il s'agit, pour le docteur, d'en passer par un travestissement et, en

l'occurrence, d'avoir recours à une barbe postiche (« a false beard »). Pour prendre toute la mesure du détournement que Phillips inflige ici à Mallock, il s'avère nécessaire de revenir brièvement sur la page correspondante du roman originel.

De manière très notable, la page 324 de *A Human Document* abrite elle aussi une scène de travestissement – en quoi Phillips, selon toute apparence, lui demeure fidèle et, dans le fond, n'invente rien. Il reste que, si travestissement il y a chez Mallock, il prend place en un tout autre contexte. Focalisée sur un moment assez solennel et poignant, cette page voit en effet le personnage de Grenville, protagoniste du roman, engager un dialogue assez tendu avec le médecin qui veille sur les derniers jours du mari d'Irma, sa maîtresse. Désireux d'approcher le patient, Grenville se propose d'endosser le rôle de l'infirmier (« Can I not act as a nurse ? »). D'abord réticent, le médecin finit par accepter l'offre de Grenville, mais à une condition expresse : pour des raisons médicales impérieuses, il est indispensable que le patient ne puisse pas reconnaître son visiteur (« [...] the patient is often extremely irritable, and a face that he knows – one can't tell why – might excite him »). Qu'à cela ne tienne pour Grenville : le personnage imaginé par Mallock a justement en sa possession une fausse barbe et de fausses moustaches qui l'aideront à dissimuler son identité et à se faire passer pour un infirmier (« [...] I can pass myself off as your assistant »). Et c'est en effet déguisé de la sorte que Grenville pourra finalement se rendre au chevet du malheureux mari.

Si, dans *A Human Document*, le travestissement du protagoniste s'assimile à une sorte d'acte de bravoure, dicté par une foncière générosité et par une amitié aussi longue qu'indéfectible, il en va tout autrement dans la version livrée par Phillips. Sur cette page de *A Humument* en effet, le stratagème imaginé par le personnage masculin ne se donne évidemment d'autre visée que celle de séduire l'une des infirmières, voire les deux, et d'obtenir leurs faveurs sexuelles. Tel est le tour pendable que Phillips joue à Mallock. En les réduisant et en les détournant de la sorte, il bafoue les nobles intentions exprimées dans le matériau-source, au nom, ironiquement, d'un motif fallacieux et au prix d'une flagrante contradiction interne : de fait, son personnage n'a en rien besoin de s'affubler d'une fausse barbe qui le ferait passer pour un médecin (« with a false beard [...] I can pass myself off as doctor perfect »), puisque médecin, il l'est *déjà* (ou, à tout le moins, nous est-il donné pour tel dans l'élément de récitatif placé en surplomb de la troisième case).

Les deux dernières cases de cette page 324 tendent à semer le trouble sur un plan spatial. Alors que le gaufrier fonctionnait jusque-là sur le principe d'une répartition en fonction des genres (pôle féminin pour la colonne de gauche, pôle masculin pour celle de droite), c'est le personnage du médecin qui, affublé de sa fausse barbe, mais aussi d'une paire de lunettes probablement vouée à connoter une certaine respectabilité, fait son apparition, de manière relativement inattendue, dans le cadre de la cinquième vignette. Malgré ce brusque glissement dans la topographie générale de la planche, le protagoniste conserve son regard *en coin*, qu'il continue imperturbablement de darder vers sa droite, c'est-à-dire, cette fois, vers le vide (ou vers la marge de la case). Quant à l'occurrence verbale dont il semble être le foyer, elle se déploie dans la direction opposée, c'est-à-dire dans le sens de la lecture, et mène tout droit vers la chambre à coucher (« enter the bedroom ») où la relation entre le médecin et les deux infirmières semble devoir être consommée, non sans que le lecteur soit invité à humer l'odeur générée par cet « effort » commun (« smell the effort »). Ce n'est pas un hasard si, dans cette ultime case, Phillips renonce à l'effet-filigane qui court sur tout le reste de la planche. C'est là une manœuvre d'autocensure qui n'est sans doute pas dépourvue d'une pointe d'ironie : opérant, en guise de conclusion, par recouvrement complet (dans une couleur d'ailleurs significativement plus foncée), Phillips se refuse à exhiber les étreintes vers lesquelles toutes les autres cases tendaient pourtant dans un bel unisson.

Cette page 324 a donc en propre de travestir et de détourner ce qui était déjà, dans le roman de Mallock, de l'ordre d'un travestissement. Au-delà de l'anecdote dont elle se fait le véhicule, cette planche invite dès lors, par une manière de décalage et dans une optique plus globale, à penser le travestissement comme un véritable opérateur analytique, comme un outil permettant de fracturer l'espace énonciatif dense et complexe de *A Humument*. Ainsi, lorsqu'à la page 7 de son ouvrage, Phillips nous met en présence d'un ruisselet évoquant « un voile jeté sur un voile, de sorte que des changements ont fait évoluer le livre »,¹⁴ ne nous décrit-il pas avec une acuité toute particulière son propre *modus operandi* ? Or, cette superposition de voiles, tenue pour garante de la perpétua-

¹⁴ Phillips, 2016, non paginé: « a veil thrown over a veil, as changes made the book continue ». Rappelons que c'est sur cette même page que se fait jour l'idée, particulièrement révélatrice et évidemment autoréférentielle, d'une « histoire-sœur » que le travail de Phillips aurait à charge d'exhumer (« scribe the story reveal a sister story »).

tion même de l'œuvre, n'évoque-t-elle pas, précisément, les modalités élémentaires d'un travestissement ? Dans le cas de la page 324 de *A Humument*, c'est la bande dessinée elle-même, comme pratique graphique singulière, qui fait office de voile superposé et qui infléchit réflexivement la scène de travestissement orchestrée par le roman original.

*

Que fait Tom Phillips à la bande dessinée ? D'une double formule, nous serions tentés de dire qu'il *s'y sert* et qu'il *s'en sert*. Il *s'y sert* en effet et la sollicite pour ce qu'elle représente à ses yeux, à savoir une réserve quasiment infinie de potentialités verbo-iconiques. Au Neuvième Art, *A Humument* emprunte de la sorte quelques éléments fondamentaux de son dispositif traditionnel (gaufrier, cases, phylactères), ainsi que des personnages emblématiques : non seulement Rupert Bear comme représentant d'une culture populaire intimement liée à l'enfance désœuvrée de Phillips, mais aussi le stéréotype que constitue la jeune femme blonde dans la bande dessinée américaine des années 60. Comme nous venons de le voir, cet emprunt s'avère inséparable d'une réflexion sur les codes qui régissent le *medium*, pour ce qui est, notamment, de la consistance graphique de ses personnages, que Phillips s'attache à remettre en question tantôt par dédoublement (p. 178), tantôt par écrasement et désagrégation progressive (p. 266), tantôt par recours à l'effet-filigiane (p. 324) ; pour ce qui est par ailleurs, et plus généralement, des relations problématiques que l'auteur établit, case après case, entre l'iconique et le verbal.

S'il se sert ponctuellement dans l'ample réservoir figuratif que constitue la bande dessinée, Phillips s'en sert également, il la mobilise à certaines fins. En la circonstance, il l'utilise comme un « voile » plus ou moins opaque qu'il projette sur le texte-tuteur, avec pour objectif avoué d'en faire surgir des effets de sens inattendus, contradictoires ou incongrus. La planche de bande dessinée étant ce qu'elle est, dans son armature conventionnelle, Phillips la fait fonctionner au titre de crible ou, mieux encore, de très littérale *grille de lecture*.

Bibliographie

Apollinaire, G. (1956) *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, Paris.

Baetens, J., Lefèvre, P. (1993) *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, CBBB, Bruxelles.

Barton, S. (2015) *Visual Devices in Contemporary Prose Fiction : Gaps, Gestures, Images*, Palgrave Macmillan, Londres.

Belloï, L., Leroy, F. (2019) *Pierre La Police. Une esthétique de la malfaçon*, Serious Publishing, Paris.

Belloï, L. (2020) « Images fixes, cadre mobile : la bande dessinée aux bords du cinéma », *Études Francophones*, vol. 32, printemps 2020 (numéro spécial « Bande dessinée et intermédialité », sous la direction de Jan Baetens, Hugo Frey et Fabrice Leroy), pp. 1-12. Article disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://hdl.handle.net/2268/247673>.

Belloï, L., Delville, M. (à paraître) « La poésie visuelle chez Tom Phillips : histoire d'un roman traité », dans Lucie Lavergne, Bénédicte Mathios et Daniel Rodrigues (dir.), *ABC... La poésie visuelle est-elle toujours expérimentale ?*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

Drucker, J. (2004) *The Century Of Artists' Books*, Granary Books, New York.

Eisner, W. (1997 [1985]) *La Bande dessinée, art séquentiel*, Vertige Graphic, Paris.

Groensteen, T. (2010) *Parodies. La Bande dessinée au second degré*, Skira Flammarion, Paris.

Groensteen, T. (2011 [1999]) *Système de la bande dessinée*, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », Paris.

Hayles, N. K. (2002) *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge.

Jakobson, R. (1987) *Language in Literature*, Harvard University Press, Cambridge.

Mallock, W. H. (1892) *A Human Document*, Chapman and Hall, Londres.

Mathieu, M.-A. (2011) *3 Secondes*, Delcourt, Paris.

McCloud, S. (2007 [1993]) *L'Art invisible*, Delcourt, Paris.

Moeglin-Delcroix, A. (1985) *Livres d'artiste*, Éditions Herscher et Centre Georges Pompidou/B.P.I., Paris.

Peeters, B. (2005 [1998]) *Lire la bande dessinée*, Flammarion, coll. « Champs », Paris.

Phillips, T. (2000) « Foreword », dans Sheila Paine, *Artists Emerging: Sustaining Expression through Drawing*, Ashgate, Londres.

Phillips, T. (2012) *A Humument : A Treated Victorian Novel*, Thames & Hudson, Londres, 2012, cinquième édition.

Phillips, T. (2016) *A Humument : A Treated Victorian Novel*, Thames & Hudson, Londres, sixième édition.

Shaw, G. (2010) *Travelling Square District*, Sarbacane, Paris.

Smolderen, T. (2009) *Naissances de la bande dessinée, de William Hogarth à Winsor Mcay*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles.